

TEATRO Y MECENAZGO EN EL SIGLO DE ORO: LOPE DE VEGA Y EL DUQUE DE SESSA*

TERESA FERRER VALLS
Universitat de València

Hace ya años J. M. Rozas, en un trabajo clásico sobre la última etapa de la poesía de Lope de Vega, la incluida en el que denominó ciclo de *senectute*, escribía: «La literatura del siglo XVII tiene como límite trágico para el oficio de escritor el mecenazgo, como en otros ha tenido la sumisión a la censura». Rozas analizó el modo y el grado en que la aspiración al mecenazgo nobiliario y regio, que calificó de verdadera obsesión barroca, había marcado la vida y la obra de Lope de Vega en sus últimos años, entre 1627 y 1635, mostrándonos la cara más humana de un artista escindido entre el desengaño y la adulación en su deseo por conseguir que la Corona lo acogiese bajo su protección de manera estable. El tema del mecenazgo literario se plantea, como observaba Rozas, como fundamental «para el entendimiento de la vida y obra de Lope [...] para ayudar a entender su teatro, en lo político y social, ya como idealizante, conservador o testificador, ya como propagador de privilegios señoriales o como inmerso en un sentido teocéntrico de la monarquía»¹. Al menos, añadiríamos, para entender una parte de su teatro, muy especialmente su teatro de tema histórico y genealógico.

* Mi trabajo se beneficia de mi vinculación a los proyectos HUM2005-00560 y HUM2006-09148, financiados por el Ministerio de Educación y Ciencia con fondos FEDER.

¹ J. M. Rozas, «Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de *senectute*», publicado por primera vez en 1982 y reeditado en sus *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. preparada por J. Cañas Murillo (1990), pp. 73-131. Las citas en las páginas 128 y 129. Sobre la cuestión del mecenazgo y la manera en que pudo marcar algunos géneros de la producción dramática del Fénix, como el del drama genealógico, he tratado en varios trabajos, especialmente en «Lope de Vega y el teatro por encargo: plan de dos comedias» en M. V. Diago, y T. Ferrer (eds.), *Comedias y Comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, Valencia, Universitat de València-Departament de Filologia Espanyola, 1991, pp. 189-202, «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10 (1998), pp. 215-31 y «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», en R. Castilla Pérez y M. González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro Español, Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua, Granada, 5-7 de noviembre de 1999*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.

La vinculación del dramaturgo a una casa señorial se nos presenta de manera más precisa a fines de la Edad Media y principios del Renacimiento, cuando la representación era todavía un tipo de espectáculo circunstancial, no sometido a las leyes de producción públicas. Piénsese en autores como Juan del Encina, Gil Vicente, Torres Naharro o Diego Sánchez de Badajoz, cuya trayectoria en vinculación con el patronazgo de la nobleza es bien conocida. Entre las cortes renacentistas con carácter local, la corte virreinal valenciana de la primera mitad del siglo XVI constituye un ejemplo excepcional en el panorama de la España renacentista de corte estable, capaz de dinamizar en torno suyo una actividad cultural de marcada impronta cortesana. A ello contribuyó decisivamente el ambiente de la ciudad, en la que destacadas familias de la nobleza valenciana ejercían un mecenazgo artístico efectivo, como la de los Centelles, condes de Oliva, o la de los Borja, duques de Gandía, familias receptoras de la actividad literaria y a las nuevas corrientes humanistas, algunos de ellos protectores de destacados erasmistas, como el duque de Gandía, don Juan de Borja, mecenas de Bernardo Pérez Chinchón, uno de los principales traductores de Erasmo en España. El conde de Oliva, don Serafín Centelles, sufragó la traducción al catalán realizada por su secretario, el humanista Bernardino Valmanya, de la *Cárcel de amor* de Diego San Pedro, publicada en Barcelona en 1493 y dedicada al conde, y a él dedicó también Hernando del Castillo su *Cancionero general*, publicado en Valencia en 1511. Las anónimas comedias *Thebaida*, *Seraphina* e *Hipólita*, publicadas en Valencia en 1521, dedicadas al duque de Gandía, don Juan de Borja, se relacionan con la corte que éste reunió en Gandía, al igual que *La Clariana*, de Juan Pastor, publicada en Valencia en 1522 y dedicada al mismo duque. Son sólo algunas muestras de la actividad cultural que las dos más importantes familias de la nobleza valenciana desarrollaron en la primera mitad de siglo. El hecho de que además, de manera excepcional, se nombrara virreyes con carácter vitalicio a doña Germana de Foix, la viuda de Fernando el Católico, y a su tercer marido, don Fernando de Aragón, duque de Calabria, hijo de don Fadrique, el destronado rey de Nápoles, contribuyó a crear una corte estable, que durante casi tres décadas congregó en torno suyo una importante actividad literaria, de la que es muestra *El cortesano* de Luis Milán, miembro activo de esta corte, una obra que fue publicada en Valencia en 1561, y es exponente de la vida cortesana que cristalizó en torno a los virreyes, de sus rituales, sus fiestas, cacerías, máscaras y actividades musicales, poéticas o teatrales. En vinculación con la corte virreinal se representó *La visita* de Joan Fernández de Heredia, o la *Égloga in Navitati Christi* de Joan Bautista Anyés².

² Sobre la protección de la nobleza valenciana al humanismo pueden verse S. García Martínez, «El erasmismo en la Corona de Aragón en el siglo XVI», en J. Ijsewijn y A. Losada (eds.), *Erasmus in Hispania, Vives in Belgio, (Acta Colloquii Brugensis, 23-26 /IX/ 1985)*, Lovaina, Peeters, 1986, pp. 215-290, y ahora F. Pons Fuster, *Erasmistas, mecenas y humanistas en la cultura valenciana de la primera mitad del siglo XVI*,

Es evidente que la transformación del hecho teatral en un fenómeno social público y estable y la profesionalización de las compañías de actores modificaron en la segunda mitad del siglo XVI las condiciones de producción y de consumo teatrales, pero aun así el mecenazgo nobiliario como aspiración a una anhelada, y difícil de conseguir, situación de estabilidad económica por parte del escritor pesó de manera determinante sobre una parte de la producción dramática del siglo XVII. Como he escrito en otro lugar, el mecenazgo de hecho (las menos de las veces) y como aspiración (las más) marcó la andadura de muchos de los artistas de nuestro Siglo de Oro. Hay que tener en cuenta que la cuestión del mecenazgo teatral de la nobleza tiene dos caras: una, más evidente, la del encargo concreto de piezas teatrales para circunstancias concretas. Otra, menos visible, que tiene que ver con el anhelo de obtención de la protección nobiliaria por parte del artista, aspiración que podía conducir al dramaturgo a entender sus propias obras como un objeto cultural con un valor de trueque en el mercado social cortesano, un medio útil para conseguir el apetecido *status* de protegido de un señor, pero también para conseguir beneficios en especie, puestos en la corte, capellanías, cargos, rentas, y obtención de regalos. En definitiva un instrumento útil para hacerse visible en la sociedad cortesana y para medrar³.

Algunos casos que podríamos repasar nos evocan la imagen de algunos artistas como pretendientes en una sociedad de pretendientes. Juan Ruiz de Alarcón sirve como ejemplo de la utilización del prestigio conseguido a través del teatro como un instrumento más en su carrera de pretendiente en la corte, a la espera de lograr un reconocimiento de los méritos conseguidos por sus antepasados en la colonización, aspiración que lo lleva a instalarse de manera estable en la corte a partir de 1614, siguiendo la estela del que había sido su

Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, 2003, y L. Gil Fernández, *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista*, Alcañiz-Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos-Ed. Laberinto-CSIC, 2003. Resultan muy ilustrativos de esta actividad los estudios de algunas bibliotecas de la nobleza valenciana: véanse, por ejemplo, J. L. Pastor Zapata, «La biblioteca de don Juan de Borja, tercer duque de Gandía», en *Archivum historicum Societatis Iesu*, LXI (1992), 275-308, o J. Solervicens Bo, «La literatura humanística a la selecta biblioteca de Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete, duquesa de Calàbria i deixeble de Joan Lluís Vives», en F. Grau Codina et al., *La Universitat de València i l'humanisme: Studia humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou Mon*, Valencia, Universitat de València, Departament de Filologia Clàssica, 2003, pp. 313-24. Véanse también Joan Oleza (dir.), *Teatro y prácticas escénicas, I: el Quinientos valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, J. Alonso Asenjo «*Optimates laetificare*: la Egloga in Nativitate Christi de Joan Baptista Anyés o Agnesio», *Criticón*, 66-67 (1996), pp. 307-68, o los estudios introductorios a las recientes ediciones de *El cortesano* de Luis Milán, a cargo de V. J. Escartí y A. Tordera, Valencia, Biblioteca Valenciana-Ajuntament de València-Universitat de València, 2001, 2 vols., y del *Cancionero General*, de Hernando del Castillo, a cargo de J. González Cuenca, Madrid, Castalia, 2004, 5 vols.

³ T. Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1993, pp. 48-49.

protector en Méjico, el virrey don Luis de Velasco, marqués de Salinas, que tras su regreso a España fue nombrado presidente del Consejo de Indias. Son años en que Alarcón compatibiliza la escritura dramática con el acercamiento a los círculos en que se mueven los grandes del Estado.

Al final de esos años de pretensión Alarcón acabaría recogiendo sus frutos. En 1626 obtuvo el cargo interino de relator del Tribunal del Consejo de Indias, y unos años después, en 1633, ya cobijado bajo las alas del yerno del conde-duque de Olivares, fue ratificado como titular en dicho cargo, en el que murió en 1639. Los últimos diez o quince años de su vida son de silencio literario. Desaparecidos los agobios económicos y satisfechas sus ansias de reconocimiento social ocurre como si Alarcón ya no necesitara el teatro o no quisiera seguir ejerciéndolo. Ciertamente es que la jauría literaria barroca se cebó de manera cruel sobre la contrahecha figura del dramaturgo, pero no parece que esto lo arredrase. En la biografía de Alarcón hay un momento que sirve de botón de muestra de la competencia que la obtención del mecenazgo señorial podía suscitar en los círculos literarios. En agosto de 1623 se celebraron fastuosamente los conciertos entre Carlos Eduardo, príncipe de Gales, y la infanta María, en cuyo marco el duque de Cea, nieto del duque de Lerma, el antiguo valido de Felipe III, organizó unas fiestas de toros y cañas que quiso además celebrar con un poema laudatorio en octavas que encargó a Alarcón. Alarcón decidió repartir la composición del poema entre varios poetas, como a veces se hacía con las comedias, y el resultado fue un desmadejado compuesto en el que intervinieron hasta una docena de manos, y que desencadenó una serie de ataques satíricos, en su día historiados por Hartzenbusch. Entre los insultos despiadados hacia su físico o directamente descalificadores de su persona, asoma algún argumento, en el que se hace visible la competencia por el mecenazgo del de Cea, y que se manifiesta en la insistencia con la que algunos reprochan a Alarcón el haberse beneficiado en solitario del dinero recibido. Mira de Amescua, uno de los participantes en el poema, le reclama su parte del dinero, Castillo Solórzano denuncia que el alma de un tal monstruoso poema fuese «el dinero del de Cea», mientras Quevedo sugiere directamente al duque que le quite el dinero que le ha dado⁴.

Un año antes Juan Ruiz de Alarcón ya había participado con ocho dramaturgos más en la confección de una comedia, que se publicó en 1622 como suelta, con el título *Algunas bazañas de las muchas de don García Hurtado de*

⁴ Sobre este episodio de la vida de Alarcón véase J. E. Hartzenbusch, *Comedias escogidas de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, 1852, BAE, t. XX, especialmente pp. XXXI y ss. Una reflexión sobre los pasos, protegidos por varios mecenas, que fue dando Alarcón desde Méjico hasta Madrid, en J. Oleza y T. Ferrer (eds.), *Las paredes oyen. La verdad sospechosa*, Barcelona, Planeta, 1986, estudio introductorio y especialmente nota 20.

Mendoza, marqués de Cañete. Entre los colaboradores se contaban Mira de Amescua, Guillén de Castro y Luis Vélez de Guevara. Se trataba de una obra genealógica dedicada al hijo del protagonista, que V. Dixon ha incluido en el marco de la campaña que durante más de treinta años los descendientes de don García Hurtado de Mendoza promovieron, al parecer sin el éxito esperado, con la finalidad de obtener en forma de determinadas mercedes el reconocimiento de los servicios prestados por la familia a la Corona⁵. Una campaña en la que la familia supo instrumentalizar el teatro para reivindicar sus reclamaciones. Dentro de esta campaña y de las obras que generó hay que incluir *El Arauco domado* de Lope de Vega, que dramatiza también las hazañas bélicas de don García Hurtado de Mendoza contra los Araucanos y que Lope, en el momento de su publicación, dedicó al hijo del marqués «para devolverla a su dueño»⁶.

No podemos saber a ciencia cierta hasta qué punto la obra compuesta por Juan Ruiz de Alarcón, Mira y los otros dramaturgos sobre las hazañas de García Hurtado de Mendoza se escribió bajo el impulso de la familia o a iniciativa de los mismos dramaturgos, pero la obra fue representada ante la reina entre octubre de 1622 y febrero de 1623⁷. Muy probablemente gracias a su prestigio como dramaturgo, alguna de cuyas obras se representaron ante los propios reyes, Alarcón pudo acercarse al duque de Cea que le encargó el controvertido poema sobre la famosa entrada del príncipe de Gales en 1623. Sin embargo, la tan anhelada protección y estabilidad le vendría de la mano del yerno del conde-duque de Olivares, don Ramiro Núñez Felipe de Guzmán, duque de Medina de las Torres y marqués de Toral, y presidente del Consejo de Indias. Al dedicarle la *Primera Parte* de sus comedias, publicada en 1628, Alarcón evoca los favores otorgados por el rey a don Ramiro, y los recibidos a su vez por Alarcón de manos del duque, quien se los había dispensado –cito textualmente– «con tanta largueza». Alarcón alude también al puesto que el duque ocupaba como presidente y gran canciller de las Indias, y al propio puesto que el dramaturgo había conseguido con su ayuda como ministro de su Consejo, razones que Alarcón argumenta para haberlo elegido como su «mecenas», junto a otras cualidades en las que se explaya (magnanimidad, prudencia, piedad, y justicia), reconociéndose «obligado a celebralle, en lo mas que mis pocas fuerzas alcançen». Alarcón, ahora desde una situación económica de mayor estabilidad, evoca significativamente el período de escritura de sus comedias como «virtuosos efectos de la necesidad, en que la dilación de mis pretensiones me puso»⁸. En

⁵ «Lope de Vega, Chile and a Propaganda Campaign», *Bulletin of Hispanic Studies*, 80 (1993), 79-95.

⁶ Th. E. Case, *Las dedicatorias de Partes XII-XX de Lope de Vega*, Estudios de Hispanófila 32, Valencia, Gráficas Soler, 1975, p. 247.

⁷ V. Dixon, «Lope de Vega, Chile and a Propaganda Campaign», p. 92, n. 17.

⁸ Lope, que probablemente veía en Alarcón la culminación de unas pretensiones que él consideraba no satisfechas en lo que a sí mismo se refería, se queja amargamente en carta dirigida en agosto de

román paladino: un modo de ganar dinero, que también le sirvió para hacerse visible en la corte y acercarse a los grandes. En la dedicatoria de la *Segunda Parte* de sus comedias, publicada en 1634 y dirigida al mismo duque, Alarcón, que se refería a sí mismo como su criado, volvía a reconocer sus «obligaciones» y su deseo de emplear sus «fuerzas (aunque pocas) todas en agradecer algo de lo mucho que le debo»⁹.

Como es bien sabido las dedicatorias llegan a constituir todo un género cuya finalidad Lope de Vega desgranaba al dedicar en 1618 la *Parte XI* de sus comedias:

Burlábase Alejandro de los filósofos, que diciendo siempre bien de la pobreza, no se quitaban de las puertas de los ricos. No hay acción cortesana que no tenga por fin alguna pretensión. Dicen los que escriben libros, que los dirigen a quien los defienda, y bien saben que ningún protector hasta hoy ha defendido libro: lo cierto es agradecer los beneficios recibidos o solicitar la gracia de los que esperan¹⁰.

Lope de Vega empleó estratégicamente las dedicatorias de sus libros y de sus comedias fundamentalmente en este doble sentido, aunque es cierto que entre ellas también podemos espigar algunas de carácter más íntimo y privado, como las dirigidas a alguno de sus hijos o algún amigo. Así, al dar cuenta en 1620, en carta al duque de Sessa, de la publicación de la *Parte XIII* se refiere a una de las comedias, dedicada a su hija Marcela, calificándola de «casera»¹¹.

1628 al duque de Sessa de que se hubiera permitido la publicación de las comedias de Alarcón y no se hubieran autorizado las suyas: «Las comedias de Alarcón han salido impresas: sólo para mí no hay licencia», *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, edición de Agustín González de Amezcua, Madrid, RAE, 1935-1943, 4 vols., t. IV, p. 131. Modernizo la ortografía, acentúo y puntúo cada vez que cite del *Epistolario*. Recordemos que en 1625 el Consejo de Castilla había decidido no otorgar nuevos permisos para la impresión de comedias o novelas. Hay que señalar, sin embargo, un detalle que Lope no recordaba al quejarse del permiso obtenido por Alarcón, y es que la licencia que había obtenido para la publicación era anterior a la prohibición, pues fue expedida el 16 de marzo de 1622. Véase Jaime Moll, «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634», *BRAE*, 54 (1974), pp. 97-103.

⁹ Cito por la base de datos *Teatro Español del Siglo de Oro*, publicada por Chadwyck-Healey España, 1997, pero modernizo la ortografía, acentúo y puntúo cada vez que cite de esta fuente.

¹⁰ *Teatro Español del Siglo de Oro*, base de datos citada.

¹¹ Lope comienza con esta *Parte* a dedicar, ya no el volumen, sino cada una de las comedias que lo integran, a diferentes personas, ampliando así la posibilidad de utilizarlas estratégicamente. Lope en esta carta trata de tomar el pulso a la reacción de Sessa, siempre receloso del acercamiento del dramaturgo a otros protectores: «Las cartas de aquellas comedias no podían dejar de mostrar alguna erudición, por ser para personas que le profesan. La de Marcela es casera y, como dicen, va de padre a hijo. De todas puede juzgar Vuestra Excelencia con su gran juicio, y ninguno mejor en el mundo, aunque amor me engañe, que bien pudiera, pues es hijo de los méritos de Vuestra Excelencia y de mis obligaciones», *Epistolario, op. cit.*, t. IV, p. 50.

Otros dramaturgos buscaron con mayor o menor éxito los beneficios que podía conllevar la protección de los grandes señores. El caso de Ruiz de Alarcón evoca también el de Guillén de Castro, que consiguió, después de años de zozobras, y tras instalarse en la corte, en 1619, la protección de Juan Téllez Girón, marqués de Peñafiel e hijo primogénito del duque de Osuna, don Pedro Téllez Girón, e incluso del mismo duque, que fue en 1626 padrino de su boda y que contribuyó a que alcanzara una decorosa, aunque no sobrada, estabilidad en los últimos años de su vida¹². Por la misma época Luis Vélez de Guevara trataba de hacer valer sus méritos literarios en los aledaños del poder. En 1608 estaba al servicio del conde de Saldaña, hijo segundo del duque de Lerma, con quien tuvo algún disgusto, como testimonia una carta de Lope de Vega al conde, fechada el 9 de noviembre de 1608, en la que el Fénix intercede por su amigo:

Luis Vélez ama su virtud, su entendimiento y su vida extraordinariamente. Cesen enojos, príncipe de los señores y señor de los príncipes, y deme desde aquí sus manos para besárselas en nombre de Luis Vélez, mientras él va a humillarse a esos pies que han dado más de algún paso en su remedio; que yo le buscaré y le jabonaré, y aun le echaré en colada para que vaya tan limpio a esos ojos como lo ha de estar quien ha de asistir al sol, cuya claridad no perdona los átomos¹³.

En 1617 Vélez seguía siendo protegido del conde de Saldaña, quien le encargó *El caballero del sol*, una comedia caballeresca de gran aparato, que fue representada en las sonadas fiestas que tuvieron lugar en la villa de Lerma en 1617, canto de cisne del duque de Lerma, don Francisco de Gómez Sandoval, privado de Felipe III¹⁴. Vélez de Guevara pasó al año siguiente al servicio del marqués de Peñafiel, el hijo del duque de Osuna, llegando a conseguir en 1625 entrar al servicio de Felipe IV con el cargo de ujier real, habiéndose situado en la primera línea de los comediógrafos de la corte, situación que no le libró tampoco de sufrir importantes sobresaltos económicos, a juicio de sus biógrafos ocasionados a veces por su propio carácter derrochador¹⁵.

Por los mismos años Antonio Mira de Amescua libraba su carrera de pretendiente en la corte, tras su regreso de Nápoles en 1616, donde había marchado junto con el virrey, el conocido mecenas don Pedro Fernández de

¹² Una puesta al día de los datos sobre este aspecto de su biografía puede verse en J. Oleza (ed.), Guillén de Castro, *Obras completas*, tomo I, Madrid, Biblioteca Castro, 1997, pp. IX-XVIII de la Introducción.

¹³ *Epistolario*, ed. cit., t. III, p. 9.

¹⁴ Sobre esta comedia traté en T. Ferrer, *La práctica escénica cortesana de la época del Emperador a la de Felipe III*, Londres, Tamesis Books, 1991, pp. 178-96. Un extracto de las dos principales relaciones que dieron cuenta de las fiestas de Lerma de 1617 incluyo en mi libro *Nobleza y espectáculo teatral*, citado, pp. 256-82.

¹⁵ Véase M. G. Profeti, «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di Studi Ispanici*, 10, (1965), pp. 47-174.

Castro, conde de Lemos y yerno del duque de Lerma, hacia 1610. Mira, que fue uno de los participantes también en las fiestas de Lerma de 1617, todavía al servicio del conde de Lemos, alcanzó probablemente la cima de sus aspiraciones al ser nombrado en 1619 capellán del cardenal infante don Fernando, puesto al que también había aspirado, sin alcanzarlo, Luis Vélez de Guevara, quien jocosamente se refería a su anhelo de obtenerlo en una composición titulada «Luis Vélez, pretendiendo la Cámara del Infante Cardenal» en la que describe su situación de aspirante en espera de recibir tal merced: «soy Luis de Espera-en-infante / como Juan de Espera-en-Dios»¹⁶. Mira de Amescua, ya anciano, sólo abandonaría la casa del cardenal infante, para regresar a su tierra, en 1632, y ocupar su plaza de arcediano de la Catedral de Guadix, al marchar el joven cardenal a los Países Bajos¹⁷.

Ciertos aspectos de la biografía y de la obra de algunos dramaturgos de nuestro Siglo de Oro no se pueden entender al margen de la importancia que la búsqueda de la protección de los grandes señores adquiría de cara a sus pretensiones de reconocimiento social y de estabilidad económica. El itinerario de Guillén de Castro resulta ilustrativo del modo en que la corte ejercía de polo de atracción de artistas a la búsqueda de mejorar fortuna. Tras regresar de Nápoles en 1616 (donde había marchado con el virrey, el conde de Benavente, en 1603, y después con el conde de Lemos) Guillén se estableció en Valencia, su ciudad natal, en donde llegó a impulsar la creación de la Academia de los Montañeses del Parnaso, de fugaz recorrido. Sin embargo no debió de encontrar en la ciudad el clima más propicio a sus pretensiones, y ya a comienzos de 1619 se encuentra establecido en la corte definitivamente, a la búsqueda de un reconocimiento social que finalmente alcanzó. El periplo vital de Guillén de Castro dice bastante respecto al atractivo que la corte tenía para alguien que, con ejecutoria de hidalguía, pero sin patrimonio ni grandes recursos económicos, trataba de hacerse un hueco con su pluma entre la tropa de rentistas.

Probablemente algunos poetas miraran con envidia la carrera de Antonio Hurtado de Mendoza que llegaría a alcanzar el puesto de secretario real, y que supo nadar con extrema habilidad primero en el entorno del duque de Lerma y después del conde-duque de Olivares. En 1608 estaba, como Vélez de

¹⁶ *Apud* Profeti, art. cit., p. 56. La investigadora se refiere justamente al carácter pedigüeño que la crítica ha atribuido al poeta enmarcándolo en el contexto del mecenazgo literario. Para la biografía de Vélez sigue siendo fundamental E. Cotarelo y Mori, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», BRAE, III (1916), 621-652; IV (1917), 137-71, 269-308 y 414-44. Ya en prensa mi artículo, aparece el trabajo de G. Vega García-Luengos «Los servicios teatrales del primer Vélez de Guevara», en B. J. García y M. L. Lobato, *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 307-22, en donde apunta la relación de Vélez con los poderosos

¹⁷ E. Cotarelo y Mori, *Mira de Amescua y su teatro. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Revista Archivos, 1931.

Guevara, al servicio como paje del conde de Saldaña, el hijo del duque de Lerma. Al parecer había servido con anterioridad al duque del Infantado, padrastro de Luisa de Mendoza, la mujer del de Saldaña. Como protegido del conde de Saldaña tomó parte en las fiestas de Lerma de 1617 con un entremés, que sirvió de interludio en la representación de la comedia *El caballero del Sol* de Vélez de Guevara, mencionada antes. En 1618 era gentilhombre de la cámara del conde de Saldaña, y en 1621, ya bajo la protección de Olivares, entró como ayudante de Cámara al servicio de Felipe IV. Precisamente por encargo de la condesa de Olivares hizo la relación de los festejos que en 1622 tuvieron lugar en palacio para celebrar el cumpleaños de Felipe IV, y por encargo de la hija de Olivares escribió su comedia *Querer por sólo querer* que fue representada con motivo del cumpleaños de la reina ese mismo año. Al año siguiente, en 1623, publicaría la comedia y la relación de la fiesta que la acompañó, dando cuenta de todas estas circunstancias. Este mismo año fue nombrado secretario del rey y recibió de manos del mismo conde-duque el hábito de la orden de Calatrava, junto con varias rentas y beneficios de la Corona, siendo nombrado dos años después secretario del Santo Oficio¹⁸.

Del lugar que había alcanzado en la corte Antonio Hurtado es testimonio la dedicatoria que Lope de Vega (hábil estrategia en materia de dedicatorias) hizo a Luisa Briceño de la Cueva, la esposa de Antonio Hurtado, al publicar su comedia *El vellocino de oro* en la *Parte XIX* (1624), una obra de encargo que había sido representada en 1622 en Aranjuez con motivo del cumpleaños del rey, y de cuya representación Hurtado había dado cuenta en su relación de las fiestas¹⁹. De seguro Lope hubiese mirado con envidia, si hubiese vivido lo suficiente para verlo, el desarrollo de la carrera de Calderón, al abrigo de la corte, con su hábito de Santiago, concedido por el rey en 1636, y su título honorífico de capellán de honor de Su Majestad, otorgado en 1663, una carrera bien historizada en su día por Cotarelo²⁰.

¹⁸ G. A. Davies, *A poet at court: Antonio Hurtado de Mendoza [1586-1644]*, Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd. 1971, esp. pp. 17-41. Para celebrar el cumpleaños del rey en 1622 se representó *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana y *El vellocino de oro* de Lope de Vega, aunque la representación de esta última se vio interrumpida por un aparatoso incendio. La relación de A. Hurtado sobre esta celebración se publicó al año siguiente con el título *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey nuestro señor Felipe IV*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1623. Junto a ella se incluía la relación de la representación de *Querer por sólo querer, comedia que representaron las señoras meninas a los años de la Reina nuestra señora*, festejo que tuvo lugar en 1622.

¹⁹ Véase la nota anterior.

²⁰ E. Cotarelo y Mori, «Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca», *BRAE*, 8 (1921), pp. 517-562, 657-704, *BRAE*, 9 (1922), pp. 17-70, 163-208, 311-44, 429-70, 605-649 y *BRAE*, 10 (1923), pp. 5-25, 125-157 *Madrid*, Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924. Véase especialmente *BRAE*, 9 (1922), pp. 183-84, 645 y ss. Puede consultarse ahora en la edición de I. Arellano y J. M. Escudero, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2001.

Los dramaturgos mencionados se presentan hoy ante nuestros ojos como un ejemplo de artistas pretendientes en una sociedad cortesana. Además tienen en común un origen hidalgo de segunda o tercera fila, y aun de cuarta, y en algún momento de su vida se encuentran reuniendo memoriales e informaciones para demostrar unos orígenes y méritos que les permitan acceder a la obtención de cargos, rentas y beneficios, al mismo tiempo que tratan de rentabilizar sus dotes artísticas, bien por medio de la venta de sus comedias o atendiendo a encargos y participando en justas poéticas y academias (casi todos ellos se encuentran por los mismos años participando en los mismos eventos socio-culturales), e intentando prosperar haciéndose visibles en la cercanía de la nobleza cortesana.

Como apuntaba al principio, el mecenazgo tiene, en lo que se refiere al teatro del Siglo de Oro, dos caras. La de los encargos efectivos que proporcionaban de manera directa unos beneficios puntuales, bien fuesen obras de encargo para fiestas de palacio o impulsadas por un poderoso señor, como algunas de las que he mencionado, o bien fuesen obras de encargo municipal o encomendadas por alguna orden religiosa, como ocurre con algunas comedias de santos, surgidas al calor de celebraciones como las motivadas por la canonización de San Isidro en Madrid, en 1622, que propiciaron el encargo a Lope de Vega por parte de la Villa de dos comedias sobre la niñez y juventud del santo, y la organización de una justa poética, sufragada por el municipio, de la que fue mantenedor el mismo Lope y en la que participaron los principales ingenios del momento, entre ellos Guillén de Castro, Mira de Amescua o el joven Calderón²¹. Pero la otra cara del mecenazgo es mucho más difusa e inaprensible en tanto se relaciona con las aspiraciones sociales y económicas del artista que lucha, sin garantía de éxito, por entrar por diversos medios, y entre ellos a través de la literatura, en las redes clientelares de la nobleza más poderosa. Y en esa carrera por obtener la protección de un gran señor todo podía ser útil, desde un panegírico a una dedicatoria, desde la simple mención enaltecida de un linaje en una comedia, a la transformación en argumento teatral de las hazañas de la familia de un influyente válido o de un poderoso señor.

En este sentido el mecenazgo efectivo o el deseo de alcanzarlo puede influir en la conformación de determinados géneros, como puede ser el del drama genealógico por el que me interesé hace años a raíz de haber descubierto la documentación sobre el encargo a Lope de Vega de una comedia en dos partes de carácter histórico-genealógico, la llamada *Historial Alfonsina*, así como

²¹ De todo lo cual dio cuenta Lope su *Relación de las fiestas que la insigne Villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro...*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1622, relación dedicada a la Villa. Véase A. Castro y H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, con notas adicionales de F. Lázaro Carreter, Salamanca, Anaya, 1969, pp. 264-66.

del plan dramático que Lope de Vega trazó sobre el material histórico que se le había proporcionado en el encargo²². La obra, si es que Lope llegó a escribirla después de trazar su plan, no se ha conservado, pero el estudio de esta documentación revela hasta qué punto, en algún caso concreto, como éste, el encargo podía condicionar el producto dramático, pues al autor se le imponían condiciones específicas muy estrictas que atañían no sólo al contenido podríamos decir ideológico de la obra, sino también a su construcción dramática y puesta en escena. El encargo tenía una utilidad inmediata de cara a su patrocinador: se trataba de hacer valer los derechos al ducado de Villahermosa de don Francisco de Aragón, conde de Ribagorza, que fue quien promovió el encargo, y que por diversas circunstancias se había visto apartado del título de duque de Villahermosa. El título había recaído en la viuda de su hermano, doña Juana de Wernstein, y en su sobrina, María Luisa. El pleito, iniciado por don Francisco, se fallaría en 1608 a favor de doña María Luisa, aunque don Francisco siguió hasta el final de sus días, en 1621, autotitulándose duque de Villahermosa. La intención de la promoción del encargo era que Lope destacase interesadamente tan sólo una rama de la familia, la del conde de Ribagorza, enalteciendo sus orígenes y hazañas y marginando del panegírico a la duquesa viuda.

El drama genealógico debió de ser un género especialmente propicio al encargo, como analicé al estudiar en su día el conjunto de las obras de inspiración genealógica de Lope de Vega, pues era un género que podía llegar a cumplir una función en el ámbito de una sociedad cortesana, no productiva, que cifraba sus aspiraciones en la obtención de mercedes y cargos, la revalidación de derechos y el reconocimiento de servicios prestados a la Corona. Por debajo del interés común de la nobleza por mantener su pujanza y una serie de privilegios como grupo social, algunos dramas genealógicos, además, pueden ser más justamente entendidos si atendemos a los intereses particulares de determinadas familias y sus reivindicaciones, en el marco de una sociedad cortesana sometida a constantes vaivenes de poder²³.

En esta ocasión me voy a fijar en una de las obras de Lope de Vega que forma parte de las que el dramaturgo consagró a exaltar las hazañas militares de determinadas familias de la nobleza, tratando de evocar el contexto que la pudo motivar en relación con el mecenazgo nobiliario. Se trata de *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, que se centra en la celebración de una hazaña relacionada con una familia a la que el dramaturgo estuvo muy unido, la de los Fernández de Córdoba, pues como es sabido Lope fue durante años

²² Toda la documentación relativa a este encargo, junto con su estudio, la publiqué en *Nobleza y espectáculo teatral...*, op. cit., pp. 44-93, 297-391.

²³ Véanse «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (I)» y «Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia», artículos citados en la n. 1.

secretario del duque de Sessa, don Luis Fernández de Córdoba²⁴. En este caso el protagonista de la hazaña no es el Gran Capitán, antepasado del duque de Sessa, sino el hermano del duque, que ostentaba su mismo nombre. La obra dramatiza su victoria sobre los protestantes alemanes el 29 de agosto de 1622. Precisamente fue compañero de armas de don Gonzalo en esta ocasión el célebre marqués de Spinola, al que se hace referencia elogiosa en algunos parlamentos de *La nueva victoria...* y en honor del cual Lope escribiría poco tiempo después su *Diálogo militar en alabanza del marqués de Espínola*, especie de égloga dramática laudatoria compuesta tras el éxito protagonizado por el marqués en Breda, el 5 de julio de 1625, una obra que sólo pudo tener sentido como obra de encargo para una representación privada, que quizá tuviera lugar, como en su día supuso Menéndez Pelayo, en casa del propio Espínola durante su residencia en Madrid, entre 1627 y 1629, cuando fue nombrado gobernador de Milán y jefe del ejército español en Italia, circunstancias a las que en la obra se alude²⁵.

En el *Diálogo* Lope hace recuento de las hazañas y servicios del marqués y de su familia por boca del soldado Julio, *alter ego* de Lope, que desgrana ante las ninfas Marbela, Gerarda y Amarilis las mercedes recibidas por Espínola de la Corona, aludiendo al casamiento de Policena, la hija del marqués, «que de los reyes espera / felicísimo himeneo». Lope no pierde oportunidad, bajo la máscara del soldado Julio, de presentarse, cual otro Virgilio, como cronista de sus hazañas, pidiendo disculpas «de no referirlas bien». La ninfa Marbela dará respuesta al soldado Julio, saliendo al paso de sus temores («Basta el haberlas cifrado / con prudencia y discreción»), y haciendo alusión al «premio» que Julio debiera recibir por ello. Lope no pierde tampoco como en otras ocasiones la oportunidad de solicitar por boca de Julio la satisfacción de sus servicios: «De Su Majestad le espero»²⁶. La petición realizada por boca de los personajes debe ubicarse en el marco de la obsesión del Fénix por alcanzar la protección de la nobleza, pero sobre todo, y en los últimos años de su vida, por alcanzar el mecenazgo real.

A este famoso acontecimiento bélico, que inmortalizó Velázquez en su célebre lienzo, dedicó también Calderón su pieza dramática *El sitio de Breda* que,

²⁴ El comienzo de la amistad entre el duque y Lope de Vega se sitúa alrededor de 1605 y continuaría hasta la muerte del poeta en 1635, véase Rennert y Castro, *op. cit.*, p. 160. González de Amezúa sitúa en 1607 el comienzo del secretariado de Lope, véase *Epistolario*, *op. cit.*, t. III, p. 3.

²⁵ Tanto *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* como el *Diálogo militar* se pueden consultar en *Obras de Lope de Vega*, XXVIII, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCXXXIII, 1963-72, pp. 297-346 y 347-59, respectivamente. En el mismo volumen se integran las observaciones preliminares de Menéndez Pelayo a ambas obras, que pueden consultarse también en sus *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Madrid, 1919-1927, 6 vol., tomo VI, pp. 256-67.

²⁶ *Op. cit.*, p. 357.

según supuso Cotarelo, habría sido una obra de encargo para palacio, en donde fue representada en 1625, al poco de llegar la noticia de la rendición, por la compañía de Antonio Granados, con una loa para la ocasión escrita por Antonio Hurtado de Mendoza²⁷.

Pero volviendo a *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, hay que advertir que no nos consta que fuera una obra de encargo, como tampoco consta que lo fuese otra obra que Lope había dedicado al antepasado del duque de Sessa, el Gran Capitán, y que tituló *Las cuentas del Gran capitán*. Hay que tener en cuenta que no todas las obras de hazañas históricas y de exaltación genealógica tienen por qué haber surgido de las condiciones de un encargo. Lope utilizó la materia histórica y genealógica también *pro domo sua*, en favor de su estrategia de acercamiento a los grandes señores y de la búsqueda de un reconocimiento como conocedor de la historia muy útil en su campaña por conseguir el anhelado puesto de cronista real, pretensión que ya en 1611, en carta al duque de Sessa, calificaba de «antigua», y que en 1620, al quedar vacante la plaza de cronista, el de Sessa solicitó para su secretario en razón de lo mucho que había servido a los reyes «en sus entradas y fiestas [de lo que no] se le dio jamás premio alguno»²⁸. Pero Lope no consiguió el puesto al quedar vacante en 1620, ni tampoco al quedar nuevamente vacante en 1629, y los últimos años de su vida y de su carrera literaria, a partir de 1627 y especialmente desde 1630, se verían marcados por la frustración ante el fracaso en su lucha por conseguir el mecenazgo regio²⁹, fracaso que, como veremos, vino a unirse a la caída en desgracia de su señor. En el marco de estas pretensiones antiguas de Lope se deben entender las reflexiones que fue destilando en las dedicatorias de algunas de sus comedias sobre la utilidad de llevar la historia a los teatros para hacer «resplandecer la ilustre sangre», como escribía en la dedicatoria de *El primer rey de Castilla (Parte XVII, 1621)*, o «para renovar desde los teatros la fama a las memorias de las gentes», como teorizaba en la dedicatoria de *La campana de Aragón* publicada en la *Parte XVIII*, en 1623, aunque las licencias son de junio de 1622³⁰. Estas dedicatorias están escritas entre 1621 y 1622, en fechas muy cercanas a la redacción de *La nueva victoria de don Gonzalo Fernández de Córdoba*.

Así pues, aunque no conste que las dos obras que Lope dedicó a las hazañas de miembros de la familia del duque de Sessa se vieran motivadas por un

²⁷ Cotarelo, «Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca», *BRAE*, 9 (1922), pp. 44-45.

²⁸ *Epistolario*, *op. cit.*, III, p. 45 y IV, p. 288.

²⁹ Véanse muy especialmente sobre este aspecto los artículos de J. M. Rozas «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)» y «El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega» en *Estudios sobre Lope de Vega*, *op. cit.*, pp. 133-96.

³⁰ Case, *op. cit.*, p. 171, 185, y 203-04.

encargo, es evidente que, aun cuando no surgieran de esta circunstancia, a Lope le resultaban un instrumento útil para mostrar su conocimiento de la historia, su habilidad para volcarla en molde dramático y, al mismo tiempo, le servían para manifestar a su señor la voluntad de poner su pluma a su servicio. De todos modos tampoco se puede descartar de plano que ambas fueran escritas por encargo o a sugerencia del duque. Sabemos que el de Sessa se interesaba por el teatro de su secretario y era un gran aficionado a coleccionar sus comedias y escritos. Algunas cartas incluidas en el *Epistolario* que Lope y el duque mantuvieron durante años dan prueba de que el dramaturgo informaba a su señor de los estrenos de algunas de sus comedias en los corrales de la corte, incluso solicitando su contribución con algún elemento necesario para su puesta en escena, como hace al pedirle, en la primavera de 1615, unas armas para la representación de una comedia por parte de la compañía de Melchor de León³¹.

Poco tiempo después, en una carta de primeros de diciembre de 1615, Lope advierte al duque sobre el estreno de otra comedia, intentando llamar su atención sobre una relación en la que había incluido un elogio del duque: «Yo he escrito una comedia de amores, en que hago una relación sucinta de la jornada; ya la estudian; no sé lo que será; todo lo temo»³². Lope se refiere a su comedia *Los ramilletes de Madrid*, en la que efectivamente se incluye en el tercer acto una relación de la jornada que hizo el duque de Lerma para acompañar a la frontera a Ana de Austria, hija de Felipe III, que se había casado en Burgos por poderes con Luis XIII de Francia, y al mismo tiempo para recibir a Isabel de Borbón, esposa del futuro Felipe IV. En esta jornada, entre los grandes elegidos para acompañar a la infanta, estuvo el duque de Sessa, que viajó junto con su secretario, como refleja una carta anterior, de primeros de octubre de 1615, en la que Lope pedía a su mecenas ropas, baúles y algunos pertrechos para oficiar misa durante la jornada, apelando con astucia a la vanidad del de Sessa «porque entiendan Lermas y etcéteras que me lleva Vuestra

³¹ *Epistolario*, *op. cit.*, III, p. 182. González de Amezúa propuso como fecha para la redacción de esta carta la primavera de 1615, identificando la comedia a la que en ella se alude con *El bastardo Mudarra*, por la mención que Lope hace al personaje de Gonzalo Bustos. González de Amezúa pensó que la representación a la que Lope se refiere en su carta correspondería al estreno de la obra. Sin embargo, si su identificación y su propuesta de datación son correctas, la fecha no correspondería al estreno, ya que se conserva el manuscrito autógrafo de esta comedia, fechado en abril de 1612, y que incluye licencia para ser representada, fechada en Madrid el 17 de mayo de este año. También es posible que González de Amezúa se equivocara al fechar la carta, y ésta corresponda en realidad a la primavera de 1612. Para la descripción del autógrafo y licencias, véase M. Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 95-95.

³² *Epistolario*, III, p. 215. Ya en prensa mi artículo, aparece el trabajo de F. B. Pedraza Jiménez «Lope, Lerma y su duque, a través del epistolario y varias comedias», en B. J. García y M. L. Lobato, *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, *op. cit.*, pp. 269-89, esp. pp. 28-86, en que trata de *Los ramilletes de Madrid*.

Excelencia y pueda, sin vergüenza, parecer donde hubiere de ser preciso el hallarnos juntos». Con picardía Lope recuerda, al solicitar ante el celoso duque dos baúles para sus «libritos y ropa», a su antiguo mecenas, el conde de Lemos, quien, según el dramaturgo, siempre tuvo a disposición de su protegido una mula de carga para sus propias cosas: «yo tenía siempre una acémila con el de Lemos»³³.

Al regresar de la jornada Lope incluiría una relación de la misma al redactar *Los ramilletes de Madrid*, a la que alude en la carta de primeros de diciembre mencionada arriba, y unos días después, el 12 de diciembre, tras estrenarse la comedia, se dirige de nuevo a su señor: «La comedia se ha hecho y ha salido lucidísima. Vuestra Excelencia la verá, que hasta tener su voto no quiero estar contento»³⁴.

Es lógico el interés de Lope en que el duque contemplase la obra, pues de seguro su vanidad se vería satisfecha por los elogios que dedica a su mecenas por boca del personaje de Marcelo quien, al enumerar a los grandes que acompañaron a la infanta en la jornada y llegar al nombre de su señor, el de Sessa, se frena y, ante la sorpresa de su compañero Lisardo, se justifica: «En Sessa mi lengua cesa, / porque siendo dueño mío, / dirán que es de amor licencia. / Mas tiempo me queda a mí / en que celebrarle pueda / sin que parezca lisonja». Cuando Lisardo observa la tristeza que provoca en Marcelo el tener que separarse de su señor una vez concluida la jornada, Marcelo (o lo que es lo mismo Lope), se explicará: «Es puerto de mis fortunas, / y de mi remedio puerta, / donde puso mi esperanza /con pluma de oro, aquí cesan»³⁵.

En otra carta de mayo de 1618 Lope alude a otra comedia, cuyo título no menciona, en la que había incluido ciertas alusiones a Sessa, alusiones que el duque le había agradecido. Lope en su carta responde a sus alabanzas con aparente modestia: «La comedia tiene sólo bueno el nombre de Vuestra Excelencia, en que a mí me sucede lo que a los que firman con el nombre de lo que aman en la primera letra; porque me parece que no haya cosa mía en el mundo que no diga que lo es debajo de la protección y luz de su excelentísimo nombre, a que estoy tan obligado por tantas obras»³⁶.

En otra carta, probablemente de septiembre de 1623, recomienda al «autor» Hernán Sánchez de Vargas para unas representaciones que tenían que hacerse

³³ *Epistolario*, III pp. 212-213.

³⁴ *Epistolario*, III, p. 217.

³⁵ Cito por la base de datos TESO, aunque puntúo y modernizo la ortografía, como vengo haciendo en las citas.

³⁶ *Epistolario*, IV, p. 10. Sigo las dataciones propuestas por González de Amezúa, cuando no son explícitas en las cartas, como en esta.

en los estados del duque ante sus vasallos³⁷, y en otra de mayo de 1629 Lope invita al duque a acudir a su casa para escuchar una comedia recién concluida: «Ya tengo la comedia *del hermoso peligro*. Podrá Vuestra Excelencia venir a oír-la al anochecer, porque ya son las noches breves»³⁸.

Entre las cartas que muestran el interés del duque por las comedias de Lope, o el de éste por tenerlo al corriente respecto a alguna de ellas, merece especial atención una fechada entre el 15 y el 20 de diciembre de 1614, en la que el dramaturgo alude a una comedia sobre las hazañas del Gran capitán que había escrito y que pretendía entregar a Alonso de Riquelme para que la representase: «también sabrá Riquelme representar *La historia del Gran Capitán*, antecesor de su Ilustrísima casa»³⁹. Es probable que se trate de la comedia *Las cuentas del gran capitán*, que Morley y Bruerton, basándose en el estudio métrico, fechan entre 1614 y 1619⁴⁰. El duque de Sessa había perseguido durante bastante tiempo conseguir de la Corona la revalidación, para él y sus descendientes, de los títulos de almirante de Nápoles y capitán general que había poseído su familia, lográndolo finalmente en 1614⁴¹. *Las cuentas del Gran Capitán* dra-

³⁷ No se concreta el lugar o lugares donde se efectuarían las representaciones. La mención es como sigue: «Vuestra Excelencia hará merced a Sánchez, que es hombre de bien y ama a Vuestra Excelencia y le conoce por señor, disponiendo esa permisión como mejor esté a la conservación de aquellas casas y al entretenimiento honesto de los vasallos; a quien ni se ha de ceñir ni dilatar el ánimo en buen razón de estado; porque los súbditos, como dijo Tácito, *Nec totam servitutem pati possunt, nec totam libertatem*», *Epistolario*, IV, p. 81.

³⁸ *Epistolario*, IV, p. 141.

³⁹ Según se desprende de esta carta, el «autor» Hernán Sánchez había acudido al duque para que ordenase a Lope, que se hallaba disgustado con Sánchez, que le vendiese sus comedias: «ha hablado con Vuestra Excelencia para que me mande que le escriba». Lope defiende ante el duque su propósito de entregar sus obras a Riquelme, no sólo porque Sánchez «tiene a Luis Vélez y otros poetas que le acuden con los partos de sus ingenios», sino también porque «Sánchez me ha hecho a mí notables pesadumbres y Riquelme buenas obras. Elija ahora Vuestra Excelencia el que le parece más a propósito para inclinar las musas que, como en fin mujeres, no hay remedio de hacerles fuerza donde no tienen gusto; yo el de obedecer el de Vuestra Excelencia en todo. Pero quedo satisfecho de que le tendrá de lo que es razón, y así le suplico lo muestre en favorecer a quien tan bien lo merece, que también sabrá Riquelme representar *La historia del Gran capitán*, antecesor de su ilustrísima casa», *Epistolario*, III, p. 218. Aunque González de Amezúa fecha la carta en 1615, Sánchez Arjona creyó que correspondía al año 1614, en *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo xvii*, Sevilla, 1898, p. 153. De la misma opinión es A. de la Granja, «Lope de Vega, Alonso de Riquelme y las fiestas del Corpus: 1606-1616», en J. M. Ruano de la Haza (ed.), *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a J. E. Varey*, Canada, Dovehouse, 1989, pp. 57-79, pp. 60, 74.

⁴⁰ S. G. Morley y C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 441-42.

⁴¹ Sobre esta cuestión véase la Introducción de A. González de Amezúa (ed.) al *Epistolario de Lope de Vega*, citado, t. I, pp. 65 y ss. Los documentos de concesión, publicados por González de Amezúa en Apéndice, tomo I, pp. 506-510, llevan fecha de 11 de febrero de 1614. En la Biblioteca de Palacio existe una comedia inédita titulada *Las grandezas del gran capitán*, que no coincide con la que conocemos de Lope, véase S. Arata *Los manuscritos teatrales (siglos xvi y xvii) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini Editori, 1989, p. 49.

matiza las hazañas de su protagonista, los servicios prestados a la Corona, no sólo bélicos sino también, como se recalca en esta obra, pecuniarios, y refresca públicamente las promesas en otro tiempo hechas a la familia, en este caso incluso por medio de la lectura en escena de una carta de Fernando el Católico, fechada en 1510, que otorgaba el almirantazgo de Nápoles y el título de capitán general a don Gonzalo Fernández de Córdoba, carta que quizá Lope conociera a través de su mecenas. Al margen de la descarada propaganda que se hace de la familia a través de la figura del Gran Capitán, la obra está trufada de reflexiones sobre los envidiosos que en la corte impiden el avance de las pretensiones justas como, claro está, las de los Córdoba, que no obstante remando con maña y celo consiguen el premio esperado. Lope se despidió anunciando una segunda parte, que no sabemos si llegó a escribir: «En esto, ilustre senado, / da fin la parte primera, / próspera persecución, / para que aguardéis la adversa»⁴². En cualquier caso el anuncio de un ciclo adverso en la fortuna del linaje del Gran Capitán se hacía eco de un sentimiento de frustración expresado muchas veces por el duque de Sessa quien, por cierto, sería, en vida de Lope, desterrado en tres ocasiones de la corte: una en junio de 1611, destierro al parecer motivado por su cercanía al joven príncipe Felipe IV y del que se hizo eco Luis Cabrera de Córdoba en sus *Relaciones*⁴³; una segunda vez en febrero de 1628; y una tercera en octubre de 1634⁴⁴.

A pesar de la revalidación que el duque obtuvo de la Corona en 1614 de los títulos de Almirante de Nápoles y Capitán General para él y sus descendientes, durante años continuó metido en pleitos con el fisco regio sobre determinadas reclamaciones en el reino de Nápoles y otras cuestiones. En este contexto no estaban de más obras que, como *Las cuentas del Gran Capitán*, refrescaban la memoria sobre los servicios prestados por la familia en el pasado, que se proyectaban sobre las pretensiones a que aspiraba en el presente.

De la otra comedia de Lope relacionada con la familia de su mecenas, *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, se conserva, como ya vimos, el manuscrito autógrafo, fechado en Madrid el 8 de octubre de 1622. Aun cuando no sepamos, como en el caso anterior, si esta obra fue el resultado de un encargo, se entiende mejor en el contexto de la campaña que, al menos desde 1620, inició el duque de Sessa, para obtener determinados beneficios y cargos, fundados esta vez en los servicios rendidos a la Corona, no por su antepasado el Gran

⁴² Véase *Las cuentas del Gran Capitán, Obras de Lope de Vega*, XXIV, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, tomo CCXV, 1963-72, pp. 177-230, esp. p. 228, y 230.

⁴³ *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857, año 1611, p. 442.

⁴⁴ Véase, sobre las circunstancias de estos destierros, la Introducción de A. González de Amezúa al *Epistolario de Lope de Vega*, citado, t. I, pp. 52-57, 143-46 y 155-56.

Capitán, sino por su propio hermano. A partir de esta fecha el duque comienza un bombardeo de cartas enviadas a diferentes personajes influyentes en la corte solicitando la satisfacción de sus pretensiones. Así, en carta de junio o julio de 1620, se dirigía al príncipe Filiberto de Saboya, para que intercediera ante el rey con el objeto de conseguir dos cargos militares en Milán para su hermano:

Desde que don Gonzalo Fernández de Córdoba, mi hermano, se ciñó espada la emplea en servicio de Su Majestad, con la satisfacción en todas las ocasiones que debía a tantas obligaciones como heredó de sus agüelos y padres [...] en cualquiera destes cargos se premian sus servicios; él los merece por sí mismo y, añadiendo los de nuestra casa, ninguno es más benemérito.

Por esas mismas fechas el duque escribía otras dos del mismo tenor al nuevo privado, el duque de Uceda, otra a fray Luis de Aliaga, confesor del rey, varias más a otros personajes cercanos al monarca, y finalmente al mismo Felipe III, recordándole una vez más los servicios prestados por la familia a la Corona: «Es hijo de tales padres y decendiente de tales hombres que han dado reinos a la monarquía de Vuestra Majestad. Verdes años con prudencia valen lo mismo que canas. Vuestra Majestad le haga esta merced por todos los servicios de su casa».

El cargo no le fue concedido y en carta de septiembre del mismo año, dirigida de nuevo a Felipe III, le expresa su disgusto:

Habiendo mi hermano servido a Vuestra Majestad con la satisfacción de tantas ocasiones y desde que pudo gobernar la espada, y teniendo por ejemplo sus agüelos y padres, de cuya lealtad y hazañas hoy posee Vuestra Majestad reinos, es justo sentimiento mío y de sus deudos que en tantos premios ofrecidos no le tengan sus servicios, acreditados no sólo de la nación española, pero de la italiana y francesa. Vuestra Majestad volverá por la opinión de esta casa, adquirida con sangre y verdadero amor por tantos años, premiando a don Gonzalo Fernández de Córdoba, porque los que hacen discursos en la paz no presuman que ha faltado en la guerra a quien falta el premio⁴⁵.

En noviembre de este mismo año de 1620 el duque de Sessa vuelve a la carga solicitando ahora al duque de Uceda que interceda ante el rey para que

⁴⁵ Véanse, para esta serie de cartas, *Epistolario...*, IV, pp. 298-304. Las tres últimas citas que entresaco se localizan en las pp. 299, 300 y 306. Ya en prensa mi artículo ve la luz el trabajo de E. R. Wright, «Los duques de Sessa, sus deudas y disputas. El mecenazgo como patrimonio familiar», en B. J. García y M. L. Lobato, *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*, op. cit., pp. 249-67, con una aguda reflexión sobre el mecenazgo como inversión. Interesante resulta en particular para mi propósito la consideración de *La historia de la Casa de Córdoba*, compuesta hacia 1620 por el Abad de Rute, como obra realizada «en consulta con Sessa o alguien de su entorno», pues, según señala Wright «el manuscrito original de esta crónica oficial de la familia ofrece abundantes testimonios de que la familia estaba tejiendo una historia de grandeza basada en el concepto de una abundante riqueza en bienes culturales». La cita en las pp. 252-53.

otorgue una encomienda vacante a su hijo, el conde de Cabra. La carta se tiñe de un tono victimista frecuente en las cartas de esta época, que pone de manifiesto la angustia del noble que se siente alejado del grupo de escogidos sobre los que llueven las mercedes reales, y que le lleva a expresar su escepticismo: «y aunque la experiencia de otras ocasiones pudiera desengañarme de mi poca dicha, ver a mi hijo con tantas obligaciones y mi casa en tiempo que es imposible acudir a las de entrambos, me obliga y casi me fuerza a suplicar a Vuestra Excelencia sea servido de significar a Su Majestad que estará bien empleada en el conde, por tantos servicios de mis agüelos y padres a satisfacción del mundo». El asunto de la encomienda le lleva a la redacción de nuevas cartas a los mismos personajes a quienes había solicitado su mediación en relación con los cargos para su hermano. En alguna alude a su sentimiento de desesperanza tras «tantos años de estar quejoso»⁴⁶.

A fines de 1620, viendo alejarse sus pretensiones de mejorar su casa a través de estas mercedes, el duque empieza una campaña de acercamiento al príncipe Felipe, el futuro Felipe IV, recordando los servicios que le prestó en su niñez, y relacionando su caída en desgracia y su destierro de la corte en 1611 con la envidia despertada en aquéllos que, viendo el amor que el príncipe le profesaba, dieron en perseguirlo, para concluir: «Vuestra Alteza, como príncipe y señor natural mío, debe asimismo honrarme y favorecerme, con justo agradecimiento y satisfacción a tantos trabajos y persecuciones en la honra, en la salud y en la hacienda»⁴⁷.

Todo el año 1621 siguen sus intentos, a través de cartas a diferentes personajes cercanos al rey, por conseguir sus pretensiones, llegando a adoptar un tono melodramático en una de las cartas, de comienzos de 1621, dirigida al duque de Uceda, en que vuelve a lamentar que otros consigan oficios, encomiendas, premios y lugares con menos méritos que los de su familia:

Parecen estas voces en desierto, señor [...] Yo sólo pobre, yo despreciado, mis hermanos vertiendo sangre en la guerra, como venas de mis brazos; todos mal despachados, todos quejosos ¿Qué prudencia, qué cordura no sale de sí misma a esta defensa por ley divina y humana?⁴⁸.

En un memorial presentado a Olivares en abril de 1621 reitera una vez más todas sus pretensiones («no padezcan olvido mis pretensiones»), ahora con halagos al nuevo monarca y valido, que adereza con solapadas quejas al anterior reinado, y aprovecha para pedir nuevos puestos, muy cercanos al recién

⁴⁶ Las dos últimas citas proceden del *Epistolario...*, IV, pp. 307 y 308.

⁴⁷ *Epistolario...*, IV, pp. 312-13.

⁴⁸ *Epistolario...*, IV, pp. 314-16. esp. para la cita p. 316.

estrenado monarca, como el de mayordomo mayor o caballero, o en su defecto, gentilhomme de su cámara⁴⁹.

Es evidente que Lope estaba al tanto de todas las pretensiones de su señor. Como secretario suyo redactaba la mayor parte de sus cartas, y a veces añadía advertencias, como en ésta al de Olivares, en la que insta al duque a que no modifique su contenido, escribiendo: «¡Por vida de Vuestra Excelencia, que no se mude ni altere nada; que en estas cosas, pocas palabras y efectivas es lo que importa!»⁵⁰.

En este contexto la victoria de don Gonzalo Fernández de Córdoba sobre los protestantes alemanes el 28 de agosto de 1622 debió de caer como agua de mayo sobre las esperanzas del duque. Con mediación de encargo o sin él, Lope tenía su comedia sobre este acontecimiento finalizada el 8 de octubre, y el 21 de este mismo mes ya se había obtenido licencia para su representación, que sabemos, pues se conserva el reparto de actores que la pusieron en escena, que corrió a cargo de la compañía de los hermanos Juan Jerónimo y Juan Bautista Valenciano, haciendo el papel del gracioso un jovencísimo Cosme Pérez, más conocido por su apodo, Juan Rana⁵¹. Lope venía así a unir su voz a las pretensiones de su señor, pues la comedia es toda ella una reivindicación familiar del pasado del linaje, proyectado sobre las hazañas del presente, y de la compensación que la familia esperaba por sus servicios.

En la obra abundan los elogios de don Gonzalo en boca de amigos y enemigos. Se hace relato minucioso de los avances bélicos por medio de los despachos que don Gonzalo enviaba a la corte, y que Lope debía conocer a través del duque de Sessa⁵². En las arengas de don Gonzalo se dan la mano las protestas de lealtad a la Corona y a la fe católica: «Daré a la Iglesia honor, a mi memoria, / a España fama, y a Felipe gloria»⁵³.

Lope no deja pasar la oportunidad de mencionar al duque de Sessa al introducir una escena en la que un soldado se presenta ante don Gonzalo con una carta del duque en que le recomienda para que sirva «en esas empresas que con tanto lucimiento, en honra de nuestra casa, vais prosiguiendo»⁵⁴.

⁴⁹ *Epistolario...*, IV, p. 319.

⁵⁰ *Epistolario...*, IV, p. 320.

⁵¹ Véase para la descripción del autógrafo, licencias y reparto, M. Presotto, *Le commedie autografe di Lope de Vega*, *op. cit.*, pp. 292-98.

⁵² Véase *La nueva victoria del don Gonzalo de Córdoba*, *Obras de Lope de Vega*, XXVIII, *op. cit.*, pp. 326-27.

⁵³ *Op. cit.*, p. 312.

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 313.

En la apoteósica escena final, tras el triunfo a las afueras de Bruselas y el reconocimiento por parte de la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos, de los servicios de don Gonzalo y de sus antepasados, Lope expresa en clave cifrada, por boca de la infanta, la esperanza de recompensa de Sessa: «que os quiero dar de mi mano / esta bandera, y en ella / las armas de España, en tanto / que el rey, mi sobrino, os premia». Una demanda en relación con los servicios prestados que el cierre de la comedia proclama:

Y aquí la victoria cesa,
aunque no cesan jamás
en la gran casa de Sessa
las bien heredadas armas,
que dieron, con dicha eterna,
reinos al rey de Castilla
y agora victorias nuevas⁵⁵.

La angustia del duque por el olvido de sus pretensiones era compartida, en tanto le afectaba directamente, por su secretario. La situación del de Sessa no mejoraría, y en 1628 sería desterrado por tercera vez de la corte. Desde Baena continúa manteniendo correspondencia con Lope. No parece una casualidad que el ciclo *de senectute*, marcado por la desesperación del artista ante una situación de alejamiento cada vez más efectiva de sus pretensiones en palacio, se agudice por estas fechas. Un sentimiento que asoma en una carta de 14 de febrero de 1628 en que Lope informa al duque desterrado: «Su Majestad, que Dios guarde, está en el Pardo, donde no hay cosa nueva ni, aunque la hubiera, la supiera yo, que ya sabe Vuestra Excelencia mi retiro y encogida condición»⁵⁶.

Son los últimos años en que Lope vivirá dramáticamente su alejamiento de palacio. En la *Égloga panegírica al epigrama del infante Carlos*, fechada por Rozas hacia la primavera de 1631, expresaba su sentimiento de abandono, agudizado tras la negativa del duque en 1630 a darle un salario estable, nombrándolo capellán de su casa:

Tirsi es desdicha no tener mecenas.
Quien lo tuviere de los campos cante
o las hazañas del Amor desnudo,
o las de Marte, armado de diamante:
que yo como pastor grosero y rudo,
iré a llevar el fruto de mis manos,
que ingenio sin favor, aunque hable, es mudo⁵⁷.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 346.

⁵⁶ *Epistolario...*, III, p. 109.

⁵⁷ J. M. Rozas, «Lope de Vega y Felipe IV en el ciclo de *senectute*», art. cit., pp. 95-96. La *Égloga panegírica* puede consultarse en Lope de Vega, *Obras escogidas*, t. II, ed. de F. C. Sainz de Robles,

Pero de una manera más descarnada ya lo había expresado diez años antes, en mayo de 1620, al dar cuenta, en carta al duque de Sessa, de una fiesta palaciega para la que había escrito una comedia en colaboración con Mira de Amescua. En su misiva Lope reflexionaba, desde su propia experiencia de las servidumbres sociales de su época, sobre la condición de los poetas, queridos y despreciados, utilizados y olvidados. Expresaba en tono jocoso lo que años después manifestó en un tono más melancólico: «Como la naturaleza hizo un cojo, un tuerto y un corcovado, hizo un pobre, un desdichado y un poeta, que en España son como las ramerías: que todos querrían echarse con ellas, pero por poco precio, y en saliendo de su casa llamarlas putas»⁵⁸. Una en serio y otra en broma, ambas reflexiones son testimonio de esa lucha tensa que Lope sostuvo por alcanzar el mecenazgo de los poderosos.

Madrid, Aguilar, 1961, pp. 239-43, esp. 241. La carta en la que Lope expresa al duque su deseo de dejar de escribir para el teatro y de obtener un salario como capellán de su casa está datada por González de Amezúa a mediados o fines de 1630 y puede verse en *Epistolario...*, IV, pp. 143-44. Sobre esta última etapa puede verse también mi artículo «*Sustento, en fin, lo que escribí*: Lope de Vega y el conflicto de la creación», en F. Tomás e I. Justo (eds.), *Pigmalión o el amor por lo creado*, Barcelona, Anthropos, 2005, pp. 99-112.

⁵⁸ *Epistolario...*, IV, p. 55.