

The background of the cover features two ornate Venetian masks. The mask on the left is dark with intricate gold patterns, while the one on the right is white with gold accents. They are surrounded by elaborate black and red decorative flourishes, including swirls and floral motifs. The overall aesthetic is rich and historical.

DRAMATURGIA
FESTIVA

Y CULTURA NOBILIARIA
EN EL SIGLO DE ORO

COORDINADORES

BERNARDO J. GARCÍA MARÍA LUISA LOBATO

LOS SERVICIOS TEATRALES DEL PRIMER VÉLEZ DE GUEVARA¹

Germán Vega García-Luengos
(Universidad de Valladolid)

Buena parte de la literatura dramática y de la vida de Luis Vélez de Guevara discurrieron al abrigo de los poderosos. Los primeros pasos conocidos de su currículum de alrededor de cincuenta años los dio al lado de don Rodrigo de Castro, arzobispo de Sevilla. Tras un lapso viajero y militar, no bien conocido, entraría al servicio de don Diego Gómez de Sandoval, conde de Saldaña, segundo hijo del duque de Lerma, en el que permanecería hasta 1618, y que constituye, por tanto, la etapa que más interesa para los objetivos que aquí se proponen en relación con el tiempo de *El Quijote*. Se incorporó después a la casa de don Juan Téllez de Girón, marqués de Peñafiel y futuro duque de Osuna. Al fin, gracias posiblemente al favor del conde-duque de Olivares², entró en la corte de Felipe IV, donde culminaría como ujier de cámara un dilatado desempeño de diferentes cargos³. De su adaptación a estos entornos hay distintos testimonios, entre los que destaca el bien conocido del *Viaje del Parnaso*, donde Cervantes se refiere a él como «lustre y alegría / y discreción del trato cortesano». Los poemas, las relaciones de acontecimientos y, sobre todo, las co-

¹ Este trabajo forma parte del proyecto del Plan Nacional I+D *Géneros dramáticos en la comedia española: Luis Vélez de Guevara* (BFF2002-04092-C04-02), financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y los Fondos Feder.

² Ver Elliott, 1998, p. 209.

³ Para la biografía del escritor aún sigue siendo imprescindible el trabajo de Cotarelo, 1916 y 1917.

medias fueron las principales contraprestaciones a la acogida que sus señores le deparaban.

A pesar de los avances en la recuperación bibliográfica y textual que se han producido en los últimos años, aún existen problemas para el control de su repertorio. Son bastantes las obras que permanecen en manuscritos e impresos antiguos, y pocas las que se ofrecen en condiciones textuales aceptables. También es mucho lo que queda por indagar en su obra desde la crítica y la historia⁴.

No son menores los obstáculos en la fijación cronológica de sus piezas, que dificultan precisar qué parte de las conservadas corresponde a esos primeros servicios cumplidos en el tiempo de gestación y publicación de *El Quijote*, cuyo límite final en el caso de Vélez podría establecerse en 1618, año en que abandonó el entorno del conde de Saldaña, donde había permanecido desde los tiempos vallisoletanos de la corte de Felipe III⁵. Quizá ningún otro dramaturgo entre los más renombrados plantea hoy al investigador tantos problemas de datación. Y es que sus comedias además de compartir con las de los demás la falta de referencias cronológicas intra o extratextuales, aún no cuenta con las herramientas paliativas de que otros disponen. La que mayor rentabilidad ha obtenido hasta la fecha es la del estudio estrófico. Tras los trabajos fundamentales de S. G. Morley y C. Bruerton, sus resultados se han constituido en uno de los criterios principales para datar, incluso atribuir, la enorme nómina de piezas del teatro antiguo que adolecen de imprecisión en la coordenada temporal de su escritura. Sin embargo, ninguno de los dramaturgos principales ha suscitado tan escasas incursiones en este terreno como Vélez; aunque, también es cierto, que el único trabajo de este tipo que le han dedicado, brevísimo por otra parte, favorece nuestro intento: se trata del que realizara Courtney Bruerton so-

⁴ El principal intento para su recuperación lo constituye el proyecto de William R. Manson y C. George Peale, que ha sacado a la luz una docena de ediciones críticas de comedias del escritor, publicadas por Cal State Fullerton Press y por Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, donde continuarán apareciendo nuevos textos. Como estudios fundamentales deben considerarse los de Cotarelo, 1916 y 1917; Spencer y Schevill, 1937; Profeti, 1965; Peale, 1983; Bolaños Donoso y Martín Ojeda, 1996; Peale y Urzáiz, 2003, y Peale, 2004.

⁵ Del verano de ese año constan distintos documentos de liquidación, que fueron dados a conocer por Pérez Pastor, 1907, pp. 502-503 y extractados por Cotarelo, 1917, IV, pp. 138-139.

bre ocho comedias tempranas⁶: *El Capitán prodigioso, príncipe de Transilvania* (¿1597?-1602), *La hermosura de Raquel, primera parte* (1602-1605), *La hermosura de Raquel, segunda parte* (1602-1608), *La devoción de la misa* (1604-1610), *El rey don Sebastián* (1604-1608), *La obligación a las mujeres y Duquesa de Sajonia* (1606-1610), *El espejo del mundo* (1606-1610), *Los hijos de la Barbuda* (1608-1610).

A ellas pueden añadirse otras ocho que presentan pruebas documentales o indicios suficientemente sólidos para su datación en esos años: *El jenízaro de Albania* (1605-1606), *Don Pedro Miago* (1613), *La montañesa de Asturias* (1613), *La serrana de la Vera* (1613), *El marqués del Basto* (1614-1615), *El conde don Pero Vélez y don Sancho el Deseado* (1615), *El conde don Sancho Niño* (1615-1617) y *El caballero del sol* (1617)⁷.

Dieciséis comedias en total, de cuya consideración en seguida destaca la importancia que tiene la historia, como materia dramatizada o como mero marco. Es ésta una característica del teatro de Vélez que no se reduce a esta primera fase sino que se mantiene a lo largo de toda su trayectoria⁸ y que guarda relación con su sostenida dedicación cortesana. Por autocomplacencia y, sobre todo, por ofrecer una imagen positiva de su pasado y de sus pretensiones presentes, a los señores a cuyo servicio dedicaba su arte les interesaban los temas históricos. Descubrir cuáles fueron las intenciones a la hora de elegir personajes y episodios, y de manipularlos, es uno de los objetivos fundamentales de los estudiosos que se enfrentan a estas obras.

Son tres las piezas en las que nos fijaremos: *El caballero del sol*, *El conde don Pero Vélez* y *El jenízaro de Albania*. Sus temas son variados: de historia inventada la primera, de historia de España la segunda y de historia extranjera la tercera.

Las dos últimas ostentan además uno de los aspectos mejor considerados de la dramaturgia de Vélez como es la utilización de romances (tradicional, una; y artificioso, otra). Ya Menéndez Pidal trazó un panorama del aprovechamiento de estos poemas octosilábicos por la *comedia nueva*⁹, del que destaca Lope de Vega por su respaldo teórico

⁶ Bruerton, 1953.

⁷ Otras dos obras datadas en esos años por diferentes estudiosos plantean dudas de que pertenezcan inequívocamente al período: *El cerco de Roma por el rey Desiderio* y *Amor en vizcaíno, los celos en francés y torneos de Navarra*.

⁸ Ver Vega, 2005.

⁹ Ver Menéndez Pidal, 1945, pp. 175-207, y 1953, II, pp. 169-202.

y su fuerza difusora. En él también Vélez de Guevara ocuparía un lugar sobresaliente por el número y por la calidad artística de algunos de sus testimonios.

Por otra parte, dos de esas comedias tienen constatado un consumo cortesano cierto y la tercera, *El jenízaro de Albania*, lo apunta, aunque no esté documentado. Éste ha sido un factor importante para la selección de estas tres piezas: que hayan sido escritas pensando en unos espectadores nobles o regios, incluso, aunque luego, como es normal en la práctica que conocemos, hubieran seguido un camino en los teatros comerciales con o sin los retoques oportunos. Lo que está claro es que sus obras, escritas o no para los cortesanos prioritariamente, llegaron a los corrales en esos años. En 1606 Juan de Morales Medrano representó en el corral de comedias de Salamanca *El jenízaro de Albania*¹⁰. En 1614 Pedro de Valdés acuerda con la Casa de Comedias de Toledo una serie de obras nuevas entre las que están *Don Pedro Miago* y *La montañesa de Asturias*¹¹. En junio del año siguiente el mismo Valdés contrata también en Toledo *El marqués del Basto*¹². Hay una carta de Lope al duque de Sessa donde explica cómo el autor de comedias Jerónimo Sánchez se pertrecha de obras de poetas de Andalucía, de los que únicamente cita a Luis Vélez¹³.

De todos los textos del escritor de los que hay constancia de su gestación y consumo como parte de fiestas cortesanas destaca, sin duda, *El caballero del sol*, representado en Lerma en 1617 dentro de los festejos que con presencia de Felipe III celebraron la inauguración de la iglesia colegial. Es un testimonio extraordinario del quehacer de este primer Vélez en los últimos momentos de su servicio al conde de Saldaña, que nos habíamos marcado como límite temporal. Su excepcionalidad para los interesados en este tipo de manifestaciones se la confiere la confluencia de factores ventajosos que no tienen otros casos: la conservación del texto —aunque sea en una suelta sevillana de alrededor de un siglo después—, la existencia de tres relaciones que refieren la espectacular puesta en escena en el parque ducal y, por qué no, el contar desde hace unos años con el estudio riguroso de Teresa Ferrer¹⁴, que, de

¹⁰ García Martín, 2006, p. 149.

¹¹ San Román, 1935, pp. 196-197.

¹² San Román, 1935, pp. 209-210.

¹³ Cotarelo, 1916, III, p. 646.

¹⁴ Ferrer, 1991, pp. 178-196.

algún modo, nos permite entender este montaje como culminación de la trayectoria que ha experimentado la práctica escénica cortesana desde mucho tiempo atrás. Destaca la estudiosa presencia en ella de elementos que han caracterizado a estas exhibiciones desde la Edad Media incluso, junto con novedades propias de los espectáculos barrocos, cuyo desarrollo irá consolidándose con los dos Austrias finales, pero que ya se encuentran con plena vigencia en éste.

Por lo que se refiere al componente tradicional de los fastos cortesanos, debe figurar en lugar destacado el tema caballeresco, que junto con el mitológico y el pastoril, cuentan entre las preferencias de los aristócratas. Así concreta Ferrer esos elementos antiguos en el análisis que junto a *Las armas de la hermosura* de Lope le dedica:

El desfile de los príncipes en *El caballero* recuerda los desfiles en momos y piezas cortesanas primitivas [...]. El tema caballeresco, asumido en ambas, muestra su conexión con el mundo del fasto y de los torneos, y hay motivos directamente extraídos de este ámbito: el bando de torneo [...], el desfile de los príncipes provistos de remos con empresas y motes y la explicación de cada uno [...]. La utilización misma de la música y el canto acompañando en general la representación, y en especial los momentos de mayor espectacularidad, es tradicional en fastos y máscaras (desde las de Isabel de Valois en 1564 a las de Lerma de 1617) [...]. Personajes y escenas de probada fortuna en los fastos primitivos aparecen en nuestras obras: salvajes, hechiceras y magos [...]. De gusto esencialmente cortesano son los debates sobre las causas y consecuencias del amor, [...] los juegos cortesanos de ingenio [...], la inclusión de composiciones poéticas, que para nada afectan a la intriga pero sí contribuyen a un clímax lírico o erudito [...], las reiteradas alusiones mitológicas [...]. Todo un bagaje, en fin, de temas, motivos, personajes y situaciones, extraídos de la cantera tradicional del espectáculo cortesano que se proyectan sobre el teatro cortesano barroco¹⁵.

Como novedades principales de la obra de Vélez dentro de la tradición cortesana, y con continuidad a partir de entonces, estarían el cambio global de escenario y la disposición del público.

A pesar de la dedicación cortesana del escritor, *El caballero del sol* es la única comedia que puede calificarse como caballeresca de las

¹⁵ Ferrer, 1991, pp. 193-194.

conservadas, un subgénero cuyos anclajes en la tradición de fastos aristocráticos se acaba de comentar y que tuvo un apreciable desarrollo a lo largo del XVII, contra lo que normalmente se ha asumido sobre el agotamiento de las caballerías y su sepultura por *El Quijote*.

A este género se han dedicado recientemente las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, con sus actas correspondientes¹⁶, y el libro de Claudia Demattè¹⁷. Sin la pretensión de haber agotado el campo, esta autora cataloga treinta y una obras correspondientes tanto a dramaturgos renombrados (Lope, Calderón, Mira, etc.) como a modestos. Lo cual pone en evidencia que «el público continúa apreciando las aventuras de los caballeros errantes también en el siglo XVII». Y concluye:

La simpatía del público por las aventuras caballerescas no podía irse de repente, sino que debía necesariamente involucrase para sobrevivir en el siglo XVII. La peculiaridad compositiva de la narrativa caballeresca española que determina una tendencia a la reutilización bajo otros códigos literarios, permite el paso al nuevo siglo y a un nuevo género, el teatro, que suplanta a la novela en el gusto del público secentista.

Aunque induzca a pensarlo el título, la comedia no está hecha a partir de la novela *El caballero del Febo o Espejo de príncipes y caballeros*, sino que se trataría de una creación libre del escritor con elementos que remiten a un universo genérico caballeresco¹⁸. Debe destacarse la presencia del elemento burlesco, que, si no es nuevo en la literatura caballeresca, sí que debe hacernos pensar en la influencia que sobre él pudo ejercer *El Quijote*, cuya segunda parte se había publicado dos años antes. Esta comedia y las de otros autores dan pie para sostener la reactivación de lo caballeresco ejercida por la novela cervantina, en cuya superficie es tan relevante el factor burlesco. En este sentido, T. Ferrer ya señalaba las «reminiscencias quijotescas» de don Roque, ese caballero andante español en cuyos delirios se centra la acción del segundo cuadro de la jornada primera¹⁹.

Otra de las comedias que según todos los indicios se representó en el ámbito de la corte de Lerma es *El conde don Pero Vélez*, conserva-

¹⁶ Pedraza, González Cañal y Marcello, 2006.

¹⁷ Demattè, 2005.

¹⁸ Demattè, 2005, pp. 130-131.

¹⁹ Ferrer, 1991, p. 184.

da autógrafa en la Biblioteca Nacional de Madrid. Parece convincente la lectura de indicios cronológicos y espaciales que hacen R. H. Olmsted y C. G. Peale para afirmar que fue exhibida en la Huerta del Duque en la noche de San Juan de 1615 por la compañía de Cristóbal de Avendaño²⁰. Su teoría no sólo apunta que se exhibió en la Huerta, sino que fue concebida para representarse en ese espacio, en ese tiempo y ante unos espectadores de excepción. La obra habría sido encargada por el conde de Saldaña para una diversión de sobremesa en los jardines de su padre. El escritor basó su trama en un romance tradicional y «sacó partido ingeniosamente del lugar y del momento de la representación, utilizando la servidumbre del palacio, el entorno arquitectónico de los jardines, así como el flamante pabellón de recepción, la mesa del duque y los cubiertos de plata. Pudo aprovechar, incluso, el especial claro de luna de esa noche»²¹.

La obra es muy interesante para apreciar el arte de este poeta cortesano. Sus defectos son evidentes, en parte achacables a las prisas con que debió de escribirla. Estructuralmente es floja. La acción va y viene sin ritmo y sin objetivo claro. Los personajes adolecen de cierta inconsistencia en su comportamiento; algo que se aprecia en otras piezas del escritor, en las que no son infrecuentes los cambios inmotivados de opinión y postura. En la columna del haber, de los méritos, está el lirismo de algunos momentos. También la habilidad con que explota unas fuentes escuetas de carácter romanceril, con las que acierta a implicar a los encumbrados espectadores principales. Los romances nos remiten a un entorno vallisoletano, a un marco geográfico y cultural familiar a los Lerma, consumidores prioritarios de este producto: el castillo de Urueña, Peransules... Dos años antes, y pensando también en la satisfacción de esos mismos señores, Vélez había escrito *Don Pedro Miago*, una de las comedias más vallisoletanas del teatro áureo. *El conde don Pero Vélez*, como otras comedias del autor, daría pie para un estudio desde los postulados de la crítica genética que considerase cómo va desarrollándose todo a partir de una chispa originaria.

También merece notarse el juego de atrevimiento y contención en sus alusiones a ese supuesto público distinguido: cómo permite que

²⁰ Manson y Peale, 2002, pp. 39 y ss.

²¹ Peale y Urzáiz, 2003, I, p. 935.

sus componentes puedan reconocerse y extrañarse; y cómo desliza su apreciación crítica de los males de la corte, con la envidia y la maledicencia en los primeros lugares. La sensación que transmite esta obra, y que concuerda con otras del autor, es que supo conducirse con cierta libertad, a pesar del pie forzado que suponía servir a un joven aristócrata inestable y antojadizo como don Diego Gómez. De hecho, no faltaron problemas. Hay constancia de la mediación de Lope de Vega en una de las crisis entre criado y amo con diversas actuaciones, como la carta de avenencia dirigida al conde en noviembre de 1608²².

A este primer Vélez pertenece también la comedia titulada *El jenízaro de Albania*, cuya inserción en las celebraciones del conde de Saldaña o de sus allegados parece verosímil, aunque no está comprobada documentalmente.

En ella se dramatizan las hazañas balcánicas que en el siglo xv protagonizara Jorge Castrioto, conocido como Escanderbey o Escanderbech, quien fuera el libertador de Albania del dominio de los turcos. En el primer acercamiento a la obra, tras la localización de la única copia conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, proponía una franja de escritura entre 1608 y 1610²³, que debe adelantarse ante la noticia, obtenida con posterioridad, de su representación en Salamanca entre el 28 de septiembre y el 2 de noviembre de 1606, a cargo de la compañía de Juan de Morales Medrano, tal como consta en el *Diario* del estudiante italiano Girolamo da Sommaia²⁴. En el trabajo aludido apuntaba las relaciones intertextuales que mantiene con otras piezas del escritor de más de veinte años después sobre el mismo personaje y acontecimientos. La comedia recuperada constituye una evidencia más de la obsesión que por el personaje tuvo el autor, del que ya eran conocidas otras dos, que no pasaron desapercibidas entre sus contemporáneos, como prueban las alusiones de Montalbán o Lope. Pero no se trata sólo de menciones, su repercusión es aún más patente en la influencia que algunos de sus personajes y de sus

²² Ver Cotarelo, 1916, III, pp. 644-645.

²³ Vega, 1996, pp. 121-125.

²⁴ Ha sido publicado por G. Haley (Salamanca, Universidad, 1977) y tenido en cuenta para la elaboración de diferentes trabajos sobre la vida teatral salmantina. La información sobre la comedia que ahora interesa la he obtenido en García Martín, 2006, p. 149.

episodios tuvieron sobre comedias, autos y piezas breves a lo largo del siglo XVII, desde el susodicho Montalbán a Calderón²⁵.

Las comedias que ya conocíamos son las dos partes de *El príncipe esclavo*, y debieron de escribirse y estrenarse en 1628 casi con toda seguridad. En la primera de ellas —que es la que aquí interesa— se dramatiza la etapa de la historia de Jorge Castrioto en la que, tras descubrir que era hijo del rey de Albania que los turcos habían derrocado y matado, pasaba de ser un jenízaro victorioso a las órdenes de Amurates a liberar su verdadera patria. Esta obra habría tenido distintas revisiones textuales que generaron una enrevesadísima confusión bibliográfica. Precisamente, ayuda a desenredarla la consideración de la última comedia en aparecer, *El jenízaro de Albania*, que es sin duda su fuente principal.

Para su fábula teatral, la imaginación del poeta manejó con libertad los materiales proporcionados por dos vetas fundamentalmente: La *Corónica del esforçado príncipe y Capitán Jorge Castrioto, rey de Epiro o Albania* de Juan Ochoa de la Salde (1597); y el romance de Góngora que comienza «Criábase el Albanés / en las cortes de Amurates», publicado por primera vez en el *Ramillite de flores. Quinta parte de Flor de Romances recopilados por Pedro de Flores* (Lisboa, 1593). De nuevo, vemos a Vélez sacando buen provecho de estos poemas octosilábicos pre-existentes, tan en boga en la época; aunque, en este caso, no se trata de un romance tradicional sino nuevo. Lo explotará a conciencia en lo que se refiere al diseño de la acción, al número y perfil de los personajes, o a los versos que éstos pronuncian, desde el momento en que una porción de los del romance son puestos en boca de uno de ellos.

Aparte de las dos obras que años después se dedicarán al héroe, *El jenízaro de Albania* tiene otros congéneres en el teatro de Vélez. No son raras en él las piezas de asunto español o extranjero que plantean conflictos de musulmanes y cristianos. Entre las extranjeras estarían *El mejor rey en rehenes* o *El Renegado de Jerusalén*; y más específicamente en Turquía y los Balcanes se enmarcan *La nueva ira de Dios y Gran Tamorlán de Persia*, y *Virtudes vencen señales*; todas ellas pertenecientes a una segunda etapa. A la primera correspondería precisamente la que está considerada por A. Cionarescu, C. Bruerton y otros como la primera comedia conservada del autor: *El capitán pro-*

²⁵ Vega, 1997, pp. 343-371.

*digioso, príncipe de Transilvania*²⁶, transmitida en un manuscrito de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, atribuido a Lope, y en una copia impresa, a nombre de Vélez, dentro del conocido como *Tomo antiguo* de Schaeffer que se custodia en la Universidad de Friburgo²⁷. La autoría de la pieza debe considerarse como problemática, si bien favorecen a Vélez la opinión de Morley y Bruerton, que, basándose en su estructura métrica y en aspectos estilísticos, no la consideran de Lope²⁸, y los paralelismos con *El jenízaro de Albania* en su asunto central y en distintos motivos recurrentes. La comedia, que E. Cionarescu fecha entre 1597 y 1598²⁹, dramatiza hechos acaecidos muy poco antes, en 1595. El príncipe de Transilvania es Sigismund Báthory (1572-1613), quien siguiendo el consejo de su tutor, el español Alfonso Carillo, en 1588 juntó las tropas cristianas contra el turco y sofocó con la muerte los elementos discordantes. Ese mismo año se apoderó de Valaquia y derrotó en Giurgevo a Sinan Pasha (a quien el dramaturgo convierte en Mahometo).

En la biografía de Vélez se perfilan razones para la predilección por los temas turcos. En su memorial en verso dirigido al rey hacia 1625, cuyos datos son glosados y amplificadas en la carta que su hijo Juan envió a Pellicer en octubre de 1645, se apunta su participación en una campaña antiturca en sus años de soldado. Se lee en este último testimonio:

Sirvió a Su Majestad en diversas ocasiones con el Conde de Fuentes, en el estado de Milán, en socorro de Saboya. Con Andrea Doria embarcado en la jornada de Argel. Con don Pedro de Toledo, en las galeras de Nápoles, fue a buscar la caravana del turco, que es la flota que le traen cada año de Oriente, y pasó todo el mar de Levante, más allá de las cruces de Alejandría. En esto gastó seis años³⁰.

²⁶ Cionarescu, 1954, pp. 91-113; Bruerton, 1953.

²⁷ La comedia ha sido confundida con la titulada *El príncipe prodigioso*, de la que se conservan un número notable de impresos, en cuyos encabezamientos figuran distintas atribuciones con insistencia en Pérez Montalbán. Un riguroso planteamiento de los problemas bibliográficos que embargan a ambas piezas puede verse en Profeti, 1976, pp. 498-499.

²⁸ Morley y Bruerton, 1968, pp. 540-541.

²⁹ Bruerton, 1953, propone una franja entre 1597 y 1602.

³⁰ En Cotarelo, 1916, III, p. 630.

No parece que fueran seis años, ni siquiera la mitad, pero nada impide creer que estuviera embarcado en las galeras comandadas por don Pedro de Toledo y que volviera con él a Valencia el 5 de junio de 1602. Este miembro de la casa de Alba era V Marqués de Villafranca del Bierzo. Hombre de carácter fuerte, a cuyo cargo estaban las galeras de Nápoles, aparece con frecuencia en las *Relaciones* de Cabrera de Córdoba, y siempre con la misma coletilla: que desea que el rey le haga grande y le mande cubrirse³¹. En esas pretensiones contaba con el apoyo de amigos como el conde de Saldaña, quien con otros allegados habría tenido que templar el ánimo desesperanzado de don Pedro en alguna ocasión ante la grandeza que no llegaba. Ésta corresponde a octubre de 1603:

Hase mandado a don Pedro de Toledo que vaya a servir el cargo de gobernador de Milán que se le ha dado, o que haga dejación de él para que S. M. le provea en quien le vaya a servir, porque no estaba determinado por agora hacer ningún grande, y que así no tenía que esperar esto; sobre lo cual ha estado algunos días perplejo para no salir de aquí si no le hacían la merced de grande, y el duque del Infantado y sus amigos le han persuadido tanto, que ha habido de contentarse con que puesto allá se le hará tratamiento de grande, y que vuelto a España todos se encargan de suplicar a S. M. le haga esta merced...³²

Al fin, el momento deseado llegaría en mayo de 1608:

Ha sido llamado don Pedro de Toledo, que estaba en Valladolid a negocios suyos, y vino la semana pasada y se vio con el Duque, y le dio orden que se partiese a Aranjuez dos días después de él, como lo hizo; y el lunes 5 de éste, entró a hablar a S. M., y estuvo cerca de una hora, en que se le dijo para lo que había sido llamado, y habiéndose acabado la plática se apartó con los demás señores que allí estaban, y se acercó el de Lerma y estuvo hablando un poco con el Rey, y desviándose volvió S. M. el rostro para don Pedro y le dijo: «cubrios, marqués de Villafranca»; el cual hizo una grande reverencia, y le volvió a decir: «cubrios, Marqués», y tercera vez le hizo señas con la mano, y entonces se cubrió y se arro-

³¹ Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, pp. 168, 171 y 191.

³² Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, p. 191.

dilló; y pidiendo la mano a S. M. se la besó, y tras él los señores que había allí, desde el duque de Lerma, Alba, Velada y otros, por la merced que había hecho a don Pedro; y aquella tarde se corrieron toros a los Reyes. Ha quedado tan contento, como se puede considerar de quien con tantas veras y tanto tiempo lo ha deseado y procurado con muchos medios...³³

La simpatía de Vélez por la causa de su otrora superior en la campaña antiturca, y el servicio al de Saldaña bien podrían haber impulsado la gestación de esta comedia. Una situación propicia para ello pudo proporcionarla el reavivamiento de la conciencia del problema turco en el Oriente europeo que atizaron las noticias llegadas a la corte de Valladolid un año antes de la fecha de la única representación de la obra que se conoce, en otoño de 1606. En noviembre de 1605, se conoció la pérdida de la ciudad de Estrigonia a manos de los turcos, con el peligro que se cernía sobre otros enclaves, «si —como anhela Cabrera de Córdoba— Dios no vuelve por su causa»³⁴.

En apoyo de esta hipótesis —insuficientemente apuntalada de momento, pero seductora— debe invocarse la tradición literaria que desde décadas atrás ha explotado las distintas derivaciones del topónimo Albania para aludir literariamente a miembros de la casa de Alba. De ello da testimonio fidedigno precisamente el romance de Góngora que se acaba de apuntar como fuente principal de episodios, personajes y versos de la comedia de Vélez. Pues bien, a todo esto podría añadirse el haber servido de estímulo y modelo para utilizar el gentilicio «albanés» en referencia a otro miembro de esa estirpe. Es un juego de homonimia que cuenta con una rancia tradición: piénsese en el pastor Albano de la *Égloga Segunda* de Garcilaso.

Un apunte sobre el posible referente del Albanés gongorino lo encontramos en el manuscrito Chacón, donde dice: «el Duque de Alba, cuia persona disimula con la de Jorge Castrioto». Aunque ha habido dudas sobre la identidad del miembro de la casa de Alba, hoy los estudiosos parecen convenir con R. Menéndez Pidal en que se trataría de don Fadrique, hijo del gran duque, quien hasta el año antes de os-

³³ Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, p. 337.

³⁴ Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, p. 266.

tentar el título (entre 1582 y 1585) había sufrido prisión por bigamia³⁵. Es decir, Jorge Castrioto y Fadrique de Toledo habrían sido hermanados poéticamente por la homonimia de sus gentilicios y por su condición de militares (el de Alba había participado en la guerra de Flandes). Los problemas amorosos le conciernen en exclusiva al noble español. Estaríamos, pues, ante una muestra más del carácter alusivo a personas y hechos reales que poseen como rasgo esencial muchos de los romances artificiosos.

Pero la capacidad de referirse a historias recientes que la hipótesis formulada concede a la historia de Escanderbey no acabaría en ese episodio de hacia 1605. Más de veinte años después, cuando ya hacía bastante que Vélez de Guevara había dejado el servicio del conde de Saldaña para ocuparse de los asuntos del conde-duque y del rey, se habría de acordar otra vez de ella para escribir las dos partes de *El príncipe esclavo*. En especial, la relación se establece con la primera de ellas; hasta el punto de que puede considerarse *El jenízaro de Albania* como su fuente principal, sometida, eso sí, a una drástica transformación en aras del nuevo contexto político y de los objetivos que le plantean sus señores actuales.

El cambio más relevante concierne a los personajes. Entre los varios que se han añadido sobresale el de Cristerna María, cuyas características parecen decisivas para entender las razones por las que Vélez volvió sobre ese punto de la historia de Occidente y lo acomodó así. Es muy significativo que comparezca desde el principio como dama guerrera, en una secuencia que tendrá larga fortuna en el teatro del siglo XVII. Su función amorosa, como pareja del protagonista, se complementa con la de ser su aliada militar fundamental para la liberación de Albania. Todo apunta a que esta Cristerna María, que en la comedia pasa por ser reina de Hungría y prima de Jorge Castrioto, ha sido introducida para emular en la ficción a una dama de carne y hueso: la infanta María (cuyo nombre se ha añadido, en rara combinación, a uno de raigambre literaria como es el de Cristerna). La hermana de Felipe IV estaba destinada a convertirse en reina de Hungría tras contraer matrimonio con Fernando III, el heredero del imperio austriaco y primo suyo.

³⁵ Ver Menéndez Pidal, 1945, II, p. 141. Para una bibliografía complementaria, ver Góngora, *Romances*, ed. Carreño, 1982, p. 164.

Cada vez se conoce mejor la orientación decididamente política de las manifestaciones artísticas promovidas por el conde-duque de Olivares en los espacios por los que se movían personajes regios, cortesanos y visitantes foráneos: desde la construcción del palacio de Buen Retiro o su decoración con pinturas alusivas a la promoción de academias poéticas o la programación de espectáculos. Vélez de Guevara, acostumbrado a los servicios de letras a sus señores desde los comienzos como escritor, no habría tenido ningún inconveniente para hacerse eco de las pretensiones comunicadas más o menos explícitamente de que, a través de una fábula dramática, tratase de predisponer a sus espectadores en favor de la unión matrimonial entre Fernando y María. Una unión que se consideraba fundamental para fortalecer aún más los lazos políticos entre España y el Imperio. Era un objetivo prioritario para la política exterior de Olivares³⁶, que en lo inmediato debía propiciar que el emperador se enfrentara a Francia en Italia. Tras años de intentos, el matrimonio al fin pudo celebrarse en abril de 1629. Las dos comedias de *El príncipe esclavo* bien pudieron formar parte de la campaña de promoción de dicho enlace.

También podría leerse desde claves políticas el aumento del peso del factor religioso que ha experimentado la nueva dramatización de la historia de Castrioto como respuesta a los afanes de regeneración religiosa y moral que pretendieron el monarca y su valido³⁷. Esta explotación habría allanado su transformación en el auto sacramental de *El príncipe esclavo Escanderbech* de Pérez de Montalbán, tal como éste explica en los preliminares de su edición en el *Para todos* (1632).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BOLAÑOS DONOSO, Piedad y Martín Ojeda, Marina, eds., *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, Sevilla, Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, 1996.
- BRUERTON, Courtney, «Eight plays by Vélez de Guevara», *Romance Philology*, VI, 1953, pp. 248-253.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857.

³⁶ Elliott, 1998., pp. 254 y ss.

³⁷ Elliott, 1998., pp. 438 y ss.

- CIONARESCU, Alejandro, «El autor del *Príncipe transilvano*», en *Estudios de literatura española y comparada*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1954.
- COTARELO Y MORI, Emilio, «Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas», *Boletín de la Real Academia Española*, III, 1916, pp. 621-652; IV, 1917, pp. 137-171, 269-308 y 414-444.
- DEMATTÈ, Claudia, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università, 2005.
- ELLIOTT, John H., *El conde-duque de Olivares. El político de una época de decadencia*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 1998.
- FERRER, Teresa, *La práctica escénica cortesana: De la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Book, 1991.
- GARCÍA MARTÍN, Manuel, «Compañías y repertorios teatrales en la Salamanca áurea», en *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, coord. J. San José Lera, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2006, pp. 141-161.
- GÓNGORA, Luis de, *Romances*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 1982.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.
- *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- MORLEY, S. Griswold y BRUERTON, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de M.R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- PEALE, C. George, ed., *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1983.
- PEALE, C. George, «Luis Vélez de Guevara, casos de cortesanía histórica y de ingenio efímero», en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano, Barcelona, Anthropos Editorial, 2004, pp. 77-87.
- PEALE, C. George y URZÁIZ, Héctor, «Luis Vélez de Guevara», en *Historia del teatro español*, dir. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, I, pp. 929-959.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid... Parte tercera (1621 al 1625)*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1907.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y MARCELLO, Elena, eds., *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 12, 13 y 14 de julio*, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- PROFETI, Maria Grazia, «Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di Studi Ispanici*, 10, Pisa, Università di Pisa, 1965, pp. 47-174.
- *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Univ. degli Studi di Padova, 1976.

- SAN ROMÁN, Francisco de Borja, *Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1935.
- SPENCER, Forrest E. y SCHEVILL, Rudolph, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their Plots, Sources and Bibliography*, Berkeley, University of California Press, 1937.
- VEGA, Germán, «Luis Vélez de Guevara: historia y teatro», en *Écija, ciudad barroca*, ed. Marina Martín Ojeda, Écija, Ayuntamiento de Écija, 2005, pp. 49-70.
- «Nuevas comedias famosas para rescatar a Luis Vélez de Guevara», en *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija (Écija, 20-23 de octubre de 1994)*, eds. Piedad Bolaños Donoso y Marina Martín Ojeda, Sevilla, Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte, 1996, pp. 111-128.
- «Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas», en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, eds. A. Robert Lauer y Henry W. Sullivan, New York, Peter Lang, 1997, pp. 343-371.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El conde don Pero Vélez*, eds. William R. Manson y George C. Peale, estudio introductorio de Thomas E. Case, Newark. Delaware, Juan de la Cuesta, 2002.



IBEROAMERICANA
VERVUERT

Asistimos a una profunda renovación de los estudios sobre la corte y la sociedad cortesana en la Europa Moderna, que exige una colaboración más estrecha entre especialistas y metodologías de diferentes áreas. Comprometidos con este esfuerzo colectivo y tras la valiosa experiencia de nuestro volumen sobre *La fiesta cortesana en la época de los Austrias* (2003), centramos nuestras investigaciones en la cultura de la nobleza y en sus relaciones de atracción, emulación o desengaño con el poder y la corte, limitándonos en esta ocasión al ámbito específico de la dramaturgia festiva española en el periodo de los Felipes. El teatro y la fiesta desempeñan un papel primordial en la propaganda y el ocio de sus mecenas, y las carreras de muchos dramaturgos corren una fortuna pareja a la suerte de sus patronos.

BERNARDO J. GARCÍA (Fundación Carlos de Amberes y Universidad Complutense de Madrid) y MARÍA LUISA LOBATO (Universidad de Burgos), profesores de Historia y Literatura, respectivamente, forman el equipo PROTEO, que desde hace casi diez años se dedica al estudio del poder cortesano, la cultura nobiliaria y las representaciones festivas en el Siglo de Oro.

ISBN 978 84-8489-294-6



9 788484 892946