Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas*

Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid

I. Memoria dramática de un héroe persistente.

UN sacristán metido a autor de la legua refiere cómo se ha hecho con su repertorio en la loa de la *Égloga Antonia* (Machado 472):

> Compré comedias famosas
> de Montalbán y de Mescua;
> diome divinas Godínez,
> Luis Vélez, escanderbecas.

Estos versos de Lope, escritos en 1629 con motivo del cumpleaños de su hija Antonia Clara, proporcionan un peculiar testimonio de la notoriedad que el poeta ecijano alcanzó de la mano de aquel Escanderbey cuyas hazañas contra los otomanos circularon profusamente por Occidente durante los siglos XVI y XVII. También en 1629 se representa en Madrid el auto de Pérez de Montalbán titulado *El príncipe esclavo Escanderbech*[1], cuyos débitos con nuestro poeta son asumidos años más tarde en el *Para todos* (1632). En esta pieza sacramental se manipulan hacia el sentido religioso diversos materiales de las comedias atribuidas a Vélez[2].

Las hazañas dramáticas del príncipe balcánico seguirán vigentes a lo largo del siglo XVII[3], propiciando alusiones y recreaciones de carácter predominantemente jocoso. Tal es el caso de la comedia burlesca *Escanderberg*, conservada en un manuscrito de la Biblioteca Nacional con atribución a un tal Felipe López[4]. La pieza participa de manera exacerbada en la boga de comedias paródicas, rebajando sistemáticamente todos los componentes serios de *El príncipe Escanderbey*, cuya primera edición fechada es de 1634, y con alguna atención también al auto de Montalbán.

Escanderbey es el nombre de un entremés atribuido a Melgarejo de la segunda mitad del siglo XVII[5]. Merced al recurso del teatro dentro del teatro, sus personajes asisten a los primeros compases de una comedia titulada con el nombre del jenízaro albanés. Se trata de una parodia del momento en que

Castrioto y Cristerna se encuentran en el fragor bélico del asalto a Buda, escena con que se abren algunas de las comedias de la serie.

El héroe se muestra nuevamente con ropaje burlesco en la *Mojiganga de personajes de títulos de comedias por estilo nuevo*, compuesta por Vicente Suárez de Deza[6]. Escanderbey comparece como preso de la "cárcel del chiste", junto con otros famosos: la Dama duende, el Galán fantasma, el Licenciado Vidriera, la Doncella de Labor, el Mariscal de Virón, etc. El único episodio de referencia es la susodicha salida a campaña junto con Cristerna.

A estas huellas bufas, más o menos conocidas por sus menciones en diferentes trabajos[7], puede añadirse otra no señalada hasta ahora, inclusa en la comedia burlesca *Las aventuras de Grecia*, erróneamente atribuida a Montalbán[8]. Una vez más, el arranque de la pieza refleja, distorsionándolo, el parlamento del príncipe albanés en el pasaje más recreado de las comedias que nos ocupan:

Sale Quiricalda con manto de medio ojo y Almodrote tras ella.
Alm. ¿Quién eres, Palas del rastro?
¿Quién eres, ángel llovido?
¿Quién eres, Venus pasada?
¿Quién eres —di— que sin tino
por aquestas arboledas
de la ciudad me has traído,
sin saber si a coger hongos
o bonetes de teatinos?
¿Quién eres, vaina de trapos,
de gallegos y corritos,
húngara de mojiganga
y espantajo de los niños?
¿Quién eres, flor de las flores,
regada con el rocío
que guisa naturaleza
para forjar los chiquillos?
¿Quién eres —di— que debajo
de aquesos obscuros lirios
tienes traza de ser dueña,
o lo peor que es vn bizco?
¿Quién eres —di— que tu talle,
tu donaire y entresijo
me tiene hecho un arrope
y un portugués derretido? [. . .]

Y, naturalmente, como refrendo fundamental de la notoriedad alcanzada por el personaje en el teatro[9], cuenta esa intrincada maleza de piezas en las que se ve implicado el nombre de Vélez de Guevara. Precisamente, son estos textos—algunos de los cuales se copiaron con profusión—la raíz y las primeras florescencias de dicho éxito. Qué condición le corresponde a cada uno es algo a dilucidar en las páginas que siguen. En todo caso, es evidente que la bibliografía crítica sobre Vélez no ha estado a la altura de la relevancia que la materia dramática escanderbeca tuvo en su momento[10]. Es posible que el interés que debería haber suscitado se haya visto frenado por los problemas de autoría e interrelación que planteaban los materiales hasta ahora controlados, y que, a menudo, las listas y ensayos de curiosos y estudiosos han complicado aún más. Es la maraña a la que alude el título de este trabajo, en la que nos adentraremos a continuación con la voluntad de contribuir a desenredarla. Afortunadamente, hemos contado para ello con más herramientas que nuestros predecesores.

Una ayuda fundamental en la empresa ha sido la concurrencia de textos desconocidos o ignorados hasta ahora. Especialmente importante se ha manifestado la recuperación de una nueva comedia sobre Escanderbey titulada *El jenízaro de Albania*, de la que nada se sabía. Pertinentes han sido también las evidencias proporcionadas por el manuscrito que otrora perteneciera a Cotarelo, cuyo conocimiento había quedado reducido a la escueta noticia que el erudito dio en su bibliografía sobre el autor (1916-17, vol. 4, p. 305). Las relaciones que establecen estos materiales con los que hasta el momento se han venido manejando permiten clarificar distintos aspectos del problema concreto; a la par que se constata una vez más la conveniencia de nuevos esfuerzos para la recuperación de impresos y manuscritos del teatro antiguo español, y la necesidad de examinar morosamente todos aquellos que puedan estar implicados en el punto de historia dramática que se quiere analizar.

II. Testimoni critici de las comedias atribuidas a Vélez de Guevara.

En relación con los apartados bibliográficos de Cotarelo, Spencer-Schevill y Ashcom, el número de testimonios críticos localizados ha crecido significativamente, al tiempo que se han clarificado sus adscripciones. Salvo algunos casos en que no se ha podido acceder a la información necesaria, dichos testimonios se describirán detalladamente para su identificación inequívoca, de acuerdo con las exigencias bibliográficas que hoy tienen estos materiales. Los números marcan las comedias diferentes; las letras, los manuscritos y ediciones de cada una de ellas. El orden se acomoda ya a las propuestas sobre la relación de los distintos textos que se formularán a lo largo del trabajo:

1. *El jenízaro de Albania*:

a) Edición suelta (s.l., s.i., s.a.)
EL / GENIZARO DE ALBANIA. / COMEDIA FAMOSA DE / LVYS VELEZ. / *Hablan en ella las figuras siguientes.* / [dram. pers. a dos cols.] / *Tocan chirimias, salen Rosania, y Sultana a una ventana.* / *Ros.* Como biene vencedor, / y como merece tanto, [. . .]
[final:] *Esc.* dando con aquesto fin / al genizaro de Albania. / FIN.
4° A-F^4 48 pp. sin num. Titulillos: *Comedia famosa del // Geniçaro de Albania.* ([falta *del*] A3v, A4v, B4v; *Genizaro* E3r, F3r) Reclamos: A4v y le- B4v vete (i. e. *cel.* Vete,) C4v oy D4v con (i.e. Con-) E4 Vuestra Medida de tipos: 95 mm. / 20 lín.
Ejemplares: Biblioteca Nacional de Madrid [sin sign.].

2. *El príncipe esclavo. Primera parte*:

a) Edición suelta (s.l., s.i., s.a.)
EL PRINCIPE ESCLAVO. / COMEDIA / FAMOSA. / DE LVIS VELEZ DE GVEVARA. / PRIMERA PARTE. / *Representola Antonio de Prado.* / Hablan en ella las personas siguientes. / [dram. pers. a tres cols.] / IORNADA PRIMERA. / *Tocan vn clarin, y sale Cristerna co rodela, y / espada desnuda, y Escanderbeci* [sic] *con Alfan / je desnudo, ella retirandose del.* / *Esc.* Quien eres Palas Christiana? / quien eres Vngara heroyca, [. . .]
[final:] los yerros perdon, pues esto / le bastàra [sic] alentar solo. / FIN.
4° A-D^4,E^2 36 pp. sin num. Titulillos: *El Principe esclauo. // De Luys Velez de Gueuara.* (*esclavo.* A2v, A4v, B2v, C4v, D4v, E2v; *de Luys* A3r, B1r, B3r, C1r, C3r, D1r, D3r, E1r, E2r; *Guevara.* A3r, B1r, C3r, D3r, E2r; [sin punto] B4v, C2v, D2v, E1v) Reclamos: A4v yvais? B4v *Alb.* C4v Cris D4v *Dis.* Medida de tipos: 82 mm. / 20 lín.
Ejemplares: Biblioteca Nacional de Madrid [sin sign.].

b) Edición suelta (s.l., s.i., s.a.)
En la Biblioteca Palatina de Parma existe una suelta de esta comedia publicada conjuntamente con la *Segunda parte* [CC. II. 28057, 1°]. Los datos proporcionados por Restori (1903 99), que se reproducen a continuación, nos permiten apreciar que pertenece a una edición muy cercana a la anterior.
Principe esclavo - Comedia famosa de Luis Velez Gvevara - Primera parte - Representola Antonio de Prado.
Comienzo:
Esc. Quien eres Palas Christiana?
quien eres Vngara heroyca

que con un velo celando
los rayos que te coronan
por no cegar al Sol mismo *ecc.*

Final:

Y aquì discreto auditorio
da fin el principe esclavo
merezca su autor de todos
los yerros perdon, pues esto
le bastará alentar sólo.

c) Edición suelta (s.l., s.i., s.a.)

EL PRINCIPE ESCLAVO. / COMEDIA FAMOSA. / DE LVIS VELEZ DE GVEVARA. / PRIMERA PARTE. / HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGVIENTES. / [dram. pers. a cuatro cols.] / IORNADA PRIMERA. / *Tocan clarin, sale Cristerna con espada desnu / da, y Escandarbec* [sic] *con alfanje desnudo / Esc.* Quien eres Palas Christiana? [. . .]
[final:] *Alb.* Y aqui, discreto auditorio, / dè fin el Principe esclauo, / merezcaos su Autor, de todos / los yerros perdon, pues esto / le bastarà a lentar solo. / FIN.
4° A-D[4] 32 pp. sin num.[11]
Ejemplares: Biblioteca Estense di Modena [A 56 G 5ter (14)] Encuadernado junto con la *Segunda parte.*

d) Edición suelta (s.l., s.i., s.a.)

EL PRINCIPE / ESCLAVO / COMEDIA FAMOSA. / DE LVIS VELEZ DE GVEVARA. / PARTE PRIMERA. / Hablan en ella las personas siguientes. / [dram. per. a tres cols.] / IORNADA PIMERA [sic]. / Tocan un clarin, y sale Cristerna con ro- / dela, y espada desnuda, y Escanderbec / con el alfange desnudo, y ella re- / tirandose del. / Esc. Quien eres Palas Christiana? / quien eres Vngara heroica, / [. . .]
[final:] los yerros perdon, pues esto / le bastarà alentar solo. / *FIN.*
4° A-D[4],E[2] 36 pp. sin num. Titulillos: *El Principe Esclavo // De Luis Velez de Guevara.*
Ejemplares: Biblioteca Pública del Estado de Toledo [1-888 (6)][12]
Con los datos de esta edición coincide el ejemplar de la London Library [P 993-12] que consigna Gregg (n° 1192).

3. *El principe Escanderbey, El gran Jorge Castrioto, El príncipe esclavo*: Son los títulos presentes en los encabezamientos de las distintas copias de una misma comedia. Sin embargo, a la vista de la cuantía y condición de las variantes, deben diferenciarse dos versiones.

Versión A: *El principe Escanderbey. El gran Jorge Castrioto.*

a) En *Parte 28 de Diferentes Autores* (Huesca: P. Blusón - P. Escuer, 1634)[13]: f. 217*r*-234*r*
[banda] / EL PRINCIPE ESCANDERBEY. / COMEDIA / FAMOSA. / de Luys Velez de Gueuara. / *Representòla Antonio de Prado.* / Hablan en ella las personas siguientes. / [dram. pers. a tres cols.] / [filete] / IORNADA PRIMERA. / *Salen Cristerna cubierto el rostro, con / espada, y daga, y Escanderbey con / el alfange desnudo.* / *Esc.* Quien eres Palas Christiana? / quien eres Vngara heroyca? [. . .]
[final:] el Poeta; y perdon pide, / si las faltas lo merecen. / FIN. / [gran adorno romboidal]
4º Ff^8-Ff^8,Gg^8,Hh-Hh^4 18 fol. num. sobre el recto de la 217 a la 234 (123 [i.e. 218]). Titulillos: El Principe Escanderbey, // de Luys Velez de Gueuara (Gueua'a 221*r*; de Lope de Vega Carpio. 232*r*) Reclamos: Ff8v Est o (i.e. Esto) Gg8v Assal- Medida de tipos: 84 mm. / 20 lín.
Ejemplares: Biblioteca Nacional de Madrid [T-i-30][14].

b) En *Parte 28 de Lope (y otros)* (Zaragoza, 1639)
El Príncipe Escanderberg, con atribución a Lope.
Ocuparía el octavo lugar entre las diez del volumen. Hoy no se conoce ningún ejemplar del mismo. El único que parece haberlo visto a ciencia cierta es Fajardo, quien en su *Indice* dice poseerlo (f. 43*r*). De ahí toma La Barrera la relación de su contenido (683a). La enigmática parte presenta evidentes peculiaridades. Así, está constituida por diez comedias, en lugar de las doce habituales. Nueve —como notó Restori (1927 55-56)— ya habían sido publicadas en 1634 en la *Parte 28 de Diferentes Autores*. Sólo una es de Lope, por más que se le atribuyan las nueve restantes. Conjetura Restori que se trata de "una pura ristampa, che molto probabilmente non è che un conglomerato di *sueltas*". De lo expuesto, parece deducirse que la comedia atribuida a Lope era la misma que en 1634 se adjudicaba a Vélez.

c) En *Parte 45 de Nuevas Escogidas* (Madrid: J. Fernández de Buendía - J. Fernández, 1679)[15]: 231-265
COMEDIA FAMOSA. / EL GRAN IORGE CASTRIOTO / Y PRINCIPE ESCANDARBEC. / *De Luis Velez de Gueuara.* / Personas que hablan en ella. / [dram. per. a tres cols.] / *Sale Cristerna cubierto el rostro, con / espada, y daga, y Escandarbec con / el alfange desnudo.* / *Esc.* Quien eres Palas Christiana? / quien eres Vngara heroyca, [...]
[final:] el Poeta, y perdon pide, / si las faltas lo merecen. / [adornos tipográficos en línea] / [reclamo:] CO-

4° P^4-P^8,Q^8,R^1-R^5 35 pp. num. de la 231 a la 265 Titulillos: *El gran Iorge Castrioto, // Y Principe Escandarbec.* (*Y Principe Escandarbec.* 234, 240; *El gran Iorge Castrioto,* 235, 237; *De vn Ingenio desta Corte.* 241, 243, 245, 247, 249, 251, 253, 255, 263; *Castrioto.* 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 256) Reclamos: P8v pa- Q8v pues Medida de tipos: 86 mm. / 20 lín.
Ejemplares: Biblioteca Nacional de Madrid [R-22698], [T-i-16][16]. Desglosadas de esta comedia: Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander [34.209]; Palacio Real de Madrid [VIII-17150-5]; Biblioteca del Estado de Toledo [1-887(5)].

d) Edición suelta (s.l., s.i., s.a.)
EL PRINCIPE ESCANDERBEY. / COMEDIA / FAMOSA. / DE LVYS VELEZ DE GVEVARA. / Hablan en ella las personas siguientes. / [dram. pers. a tres cols.] / ACTO PRIMERO. / *Salen Cristerna, cubierto el rostro, con espada, y daga, y Escundarbey* [sic] *con / el alfange desnudo. / Esc.* Quien eres Palas Christiana? / quien eres Vngara heroica, [. . .]
[final:] el Poeta, y perdon pide, / si las faltas lo merecen. / FIN.
4°. A-D^4 (C_5 i.e. C_3) 32 p. sin num. Titulillos: El Principe Escanderbey, // De Luis Velez de Gueuara. (Escandarbey. A3v, A4v, B4v; Escanderbey. B3v C3v C4v D3v D4v) Reclamos: A4v que B4v para- C4v quan- Medida de tipos: 84 mms / 20 lín.
Ejemplares: Biblioteca Nacional de Madrid [sin sign.]. Perteneció a Durán.

e) Edición suelta (s.l., s.i., s.a.)
[banda] / EL PRINCIPE ESCANDERBEY. / COMEDIA / FAMOSA. / DE LVYS VELEZ DE GVEVARA. / *Representôla Antonio de Prado.* / Hablan en ella las personas siguientes: / [dram. pers. a tres cols.] / ACTO PRIMERO. / *Salen Cristerna cubierto el rostro, con / espada, y daga, y Escanderbey con / el alfange desnudo. / Esc.* Quien eres Palas Christiana? / quien eres Vngara heroyca, [. . .]
[final:] el Poeta, y perdon pide, / si las faltas lo merecen. / FIN. / [adornos tipográficos en forma triangular]
4°. A-D^4,E^2 36 p. sin num. Titulillos: El Principe Escanderbey, // De Lvys Velez de Gueuara. (de Gueuara. D2r) Reclamos: A4v que B4v de C4v *Es.* Medida de tipos: 88 mm. / 20 lín.
Ejemplares: Institut del Teatre de Barcelona [61.259]

f) Edición suelta (s.l., s.i., s.a.)
[banda] / EL PRINCIPE ESCANDERBEY. / COMEDIA / FAMOSA. / DE LVYS VELEZ DE GVEVARA. / *Representola Antonio de Prado.* / Hablan en ella las personas siguientes: / [dram. pers. a tres cols.] / ACTO PRIMERO. / *Salen Cristerna cubierto el rostro, con / espada, y daga, y Escanderbey con / el*

alfange desnudo. / Esc. Quien eres Palas Christiana? / quien eres Vngara heroyca, [. . .]
[final:] el Poeta, y perdon pide, / si las faltas lo merecen. / FIN. / [adornos tipográficos en forma triangular]
4°. A-C^4,D^6 35 p. sin num. (última pág. en blanco) Titulillos: El Principe Escanderbey, // De Lvys Velez de Gueuara. Reclamos: A4v y en B4v vn C4v de Medida de tipos: 84 mm. / 20 lín.
Ejemplares: Biblioteca Nacional de Madrid [sin sign.]

Versión B: *El príncipe esclavo.*

a) Manuscrito de la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona [82.635]
[f. [1]*r*:] [signo en forma de S] + les/ Comedia del Principe esclabo. personas / [raya horizontal] / [dram. pers. a dos cols.] / [raya horizontal] / tocan arreuato y sale cristerna maria vngara / con espada desnuda y rodela y vn belo de plata por el / rostro y escanderuei de turco galan con alfanxe desnudo y / bastoncillo corto tras ella / [raya horizontal] / Quien eres cristiana vella / quien eres vngara heroyca [. . .]
[f. [11]*v*:] [en blanco].
[f. [12]*r*:] + / Jornada .2. del Principe esclauo
[f. [24]*r*:] + / Jornada 3. del principe esclauo
[f. [35]*r*:] el poeta perdon pide / si las faltas lo merecen / finis / laus deo Jesus Joseph amaria [sic]
4° 212 x 149 mm. 35 fol sin num. La p. [42]*v* está en blanco y en la [43]*r* se repite parte del texto de 42*r* con variantes. Letra de una sola mano fechable en el siglo XVII. Se encuentra en un volumen facticio con otros seis manuscritos dramáticos.
Perteneció a Emilio Cotarelo antes de pasar a la colección de Arturo Sedó.

4. *El príncipe esclavo. Segunda parte*:

a) Edición suelta (s.l., s.i., s.a.)[17]
El Principe Esclavo. Comedia Famosa. De Lvys Velez de Gvevara. Segunda Parte. Representòla Antonio de Prado. 36 pp., folios Ar-E2v.
Ros. Ataja ataja ataja
que el bruto fiero amenaçando baxa *ecc*
[final:]
Ya a esto, Senado, reduze
de Escanderbec las hazañas,
Lauro, que copiosamente
repite eterna la fama.

Ejemplares: Biblioteca Palatina de Parma [CC. II. 28057, 1°]. Está situado inmediatamente después de la *Primera parte*, habiendo sido impresas conjuntamente, según Restori.

b) Edición suelta (s.l., s.i., s.a.)
EL PRINCIPE ESCLAVO. / COMEDIA FAMOSA. / DE LVIS VELEZ DE GVEVARA. / SEGVNDA PARTE. / HABLAN EN ELLA LAS PERSONAS SIGVIENTES. / [dram. pers. a tres cols.] / IORNADA PRIMERA. / *Tocan vn clarin, y dizen dentro.* / *Rosa.* Ataja, ataja, ataja [. . .]
[final:] lauro que copiosamente / repite eterna la fama, / FIN.
4° A-D4 32 p. no num.
Ejemplares: Biblioteca Estense di Modena [A 56 G 5ter (15)][18].

c) Edición suelta (s.l., s.i., s.a.)
EL PRINCIPE / ESCLAVO. / COMEDIA FAMOSA. / *DE LVIS VELEZ DE GVEVARA*, / Hablan en ella las personas siguientes. / [dram. pers. a tres cols. con un nombre entre la primera y la segunda] / IORNADA PRIMERA. / *Tocan vn clarin, y dizen dentro.* / *Ros.* Ataja, ataja, ataja, / el bruto fiero amenazando baxa [. . .]
[final:] lauro que copiosamante / repite eterna la fama. / FIN.
4°. A-D^4 31 p. sin num. (Ultima pág. en blanco) Titulillos: *El Principe Esclauo.* // *De Luis Velez de Gueuara.* ([sin punto] C3r, D1r; *De Luis Velez de Gueuara.* D3v) Reclamos: A4v la B4v de C4v tan- (i.e. tam-) Medida de tipos: 76 mm. / 20 lín.
Ejemplares: Biblioteca Nacional de Madrid [sin sign.]. Perteneció a Durán.

d) Edición suelta (s.l., s.i., s.a.)
EL PRINCIPE / ESCLAVO / COMEDIA FAMOSA, / *DE LVIS VELEZ DE GV EV ARA* [sic]. / Hablan en ella las personas siguientes. / [dram. pers. a tres cols.] / IORNADA PRIMERA. / *Tocan vn clarin, y dizen dentro.* / *Ros.* Ataja, ataja, ataja, / que el bruto fiero amenaçado baxa [. . .]
[final:] lauro que copiosamante / repite eterna la fama. / FIN.
4°. A-D^4 32 p. sin num. Titulillos: *EL PRINCIPE ESCLAVO,* // *DE LVIS VELEZ DE GVEVARA.* (*ESCLAVO.* A3v; VELEZDE GVEVARA. B2r) Reclamos: A4v con B4v mil, C4v la Medida de tipos: pliego A: 88 mms / 20 lín.; pliegos B, C y D: 76 mm. / 20 lín.
Ejemplares: Biblioteca Nacional de Madrid [sin sign.]. Perteneció a Osuna.

e) Edición suelta (s.l., s.i., s.a.)
En la London Library existe un ejemplar de la comedia [P 943-5], cuyos datos en la insuficiente descripción de Gregg (nº 1193) no coinciden con los de ninguna de las ediciones anteriores:
EL PRINCIPE / ESCLAVO. / Comedia / Famosa. / De Lvis Velez De Gvevara. A-D_2. 30 pp.(- 1).
-Ataja, ataja, ataja
-repite eterna la fama.

f) Edición suelta (Madrid: Herederos de Gabriel de León, s. a.)
Num. 247. / EL PRINCIPE / ESCLAVO, / COMEDIA FAMOSA, / *DE LVIS VELEZ DE GVEVARA.* / Hablan en ella las personas siguientes. / [dram. pers. a tres cols.] / JORNADA PRIMERA. / *Tocan vn clarin, y dizen dentro.* / *Ros.* Ataja, ataja, ataja, / que el bruto fiero amenaçando baxa [. . .]
[final:] lauro que copiosamante / repite eterna la fama. / FIN. / *Hallaràse en la Libreria de los Herederos de Gabriel / de Leon, à la Puerta del Sol.*
4º. A-D^4 [1]-32 p. Titulillos: *El Principe Esclavo, // De Luis Velez de Guevara.* (*Guevara,* 9, 11, 17, 29, 31; *D*[*e* al revés] 13) Reclamos: A4v con B4v mil, C4v la Medida de tipos: pliego A: 86 mm. / 20 lín..; pliegos B, C y D: 74 mm. / 20 lín.
Ejemplares: Biblioteca Nacional de Madrid [T-1144], [T-20561/1]; Institut del Teatre de Barcelona [56.959]; Bibliothèque Nationale de Paris [8º Yg. Pièce 943].
El de Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander [32.987] presenta una hoja final distinta de tipos más grandes (81 mm. / 20 lín), con las páginas numeradas como 99 y 100, titulillos en versales y sin colofón.

Según Ashcom, en el British Museum se registran tres sueltas diferentes de esta comedia, que, entre interrogantes, adscribe a Madrid (1720, 1730 y 1740). Ignoro si alguna de ellas, o todas, coinciden con las anteriormente consignadas. De cualquier forma, las fechas no parecen muy convenientes. Todo viene a indicar que las comedias sobre el príncipe albanés carecen de tradición impresa en el siglo XVIII.

III. El jenízaro de Albania *en el origen de la estirpe dramática escanderbeca.*

Las tres primeras piezas —1 (a partir de ahora *Jenízaro*), 2 (*Esclavo I*) y 3 (*Escanderbey A* y *B*)— coinciden sustancialmente en la trama, teniendo como referente el mismo segmento de la historia del personaje: Jorge Castrioto, que inicia las respectivas acciones como laureado general turco, descubre su identidad de heredero del rey de Albania, asesinado por Amurates, se rebela contra éste y

libera la capital Acroya de su dominación. A pesar de estas concordancias generales y de bastantes otras particulares —incluso, tiradas de versos, en algunos casos—, deben considerarse comedias independientes. Sólo en *Escanderbey*, el número y la condición de las variantes aconsejan diferenciar dos versiones. Es evidente que las concomitancias de todas estas obras no son fortuitas, sino que obedecen a procesos más o menos voluntarios de intertextualidad, en que podrían estar implicados uno o más autores.

El análisis de cada obra en particular, así como de las relaciones establecidas con las restantes, colocan a *Jenízaro* en el inicio de la secuencia. Sus diferencias con las otras dos son mucho más claras que las que éstas presentan entre sí. No obstante, los ecos de la pieza primeriza pueden reconocerse en ellas. Precisamente, las condiciones en que tales reflejos se presentan constituyen un factor importante para determinar el puesto jerárquico que cada una ocupa en la familia.

Los usos métricos, los perfiles de los personajes, el manejo de fuentes, así como la susodicha relación con las demás obras, entre otros factores, incitan a aceptar la atribución que consta en la única copia conservada, y a fecharla hacia 1608-10, unos veinte años antes que cualquiera de las otras tres comedias sobre Escanderbey atribuidas a Vélez de Guevara[19].

Son tres las fuentes básicas que nuestra pieza ha explotado: La *Corónica del esforçado príncipe y capitán Jorge Castrioto, rey de Epiro o Albania. Traduzida de lengua portuguesa en castellano. Por Juan Ochoa de la Salde* (Madrid: Luis Sánchez, 1597); el romance de Góngora que comienza "Criábase el Albanés en las Cortes de Amurates", fechado en 1586, cuyos 32 versos conforman aspectos destacados de la acción y de los personajes[20]; y el libro del *Éxodo*, donde se relata la historia de Moisés, al que intenta acomodarse la figura de Escanderbey, sin importarle contrariar la *Crónica*. A partir de esta confluencia de fuentes se elaboran algunas de las hebras fundamentales que entrelazan las comedias que analizamos.

Jenízaro es la responsable última del perfil que tendrán el personaje y los episodios por él protagonizados en su insistente presencia en los escenarios y librerías del siglo XVII. Esta pieza primera marcará las sucesivas dramatizaciones en aspectos que van desde la acotación de la parcela de historia que acogen o el planteamiento general de la acción, a la presencia y configuración de algunas *dramatis personae* o la insistencia en determinados temas y motivos. Con su específica combinación de fuentes e imaginación, la comedia se alza como la veta principal de sustancia no inventada para la ocasión en *Esclavo I* y *Escanderbey (A* y *B)*, directa o indirectamente. Esta última disyuntiva depende del lugar que a cada una le corresponda en la familia, y es lo que intentaremos dilucidar a continuación. La falta de espacio impide dar cuenta morosa del cotejo de los diferentes textos, proyectado sobre el telón de las referencias externas con las que contamos. Me limitaré a enunciar los resultados con

algunos ejemplos significativos. Será cometido de las necesarias ediciones críticas ofrecer los pormenores.

IV. La bilogía de El príncipe esclavo.

Esclavo I y *Esclavo II* (así se denominará a partir de ahora *El príncipe esclavo. Segunda parte*) han sobrevivido en una serie de sueltas impresas a lo largo del siglo XVII. La rareza de las correspondientes a la primera parte ha dificultado mucho el acceso de los estudiosos[21]. Por otro lado, se ha visto solapada por *Escanderbey A*, que suma más ediciones y de mayor difusión en el siglo XVII, al haber sido incluida en las dos más relevantes colecciones dramáticas de la centuria: *Diferentes Autores* y *Nuevas Escogidas*. Son comedias distintas, aunque comparten 349 versos, que no siempre coinciden exactamente[22]. A pesar de su individualidad, son innegables los lazos que unen a ambas piezas en los distintos niveles, sobre todo por lo que se refiere al desarrollo de la acción dramática: es casi idéntica la secuencia de escenas, que protagonizan casi los mismos personajes. Ante la densidad de las evidencias, por tanto, sólo cabe deducir que una surgió de la otra. A cuál le corresponde la prioridad es cuestión fundamental en esta historia.

Frente a la idea circulante en bibliografías y estudios de que *Esclavo II*, a menudo mencionada sin el ordinal, es continuación de *Escanderbey A*, hay que afirmar que la bilogía la constituye con *Esclavo I*. Lo supo ver bien Ashcom centrándose, sobre todo, en el final y comienzo respectivos (77-78). Podrían añadirse más apoyos. Así, el título de *El príncipe esclavo* sólo tiene sentido en la primera parte, donde efectivamente se dan las dos caras del héroe que comporta el sintagma. En la continuación ya ha dejado atrás el cautiverio, con lo que la existencia del término "esclavo" sólo se explicaría como parte de la denominación englobadora de las dos piezas. También la métrica las conecta entre sí más estrechamente que con cualquiera de las otras obras del grupo. Y el estilo: la morosidad solemne de los larguísimos parlamentos y los brillos culteranos del Vélez maduro las abraza.

V. Las relaciones entre El jenízaro de Albania, El príncipe esclavo (primera parte) *y* El príncipe Escanderbey.

Quedó ya apuntado que *Esclavo I* y *Escanderbey A*[23] tienen deudas irrenunciables con *Jenízaro*, aunque no repiten ni un sólo verso suyo, a excepción de los iniciales del romance gongorino del Albanés. Ambas piezas conservan bastante de su sentido, también algunos de sus personajes y episodios, aunque puedan haber metamorfoseado sus características y función. Contemplemos seguida-

mente cómo se relacionan conjuntamente con ella, antes de atender las soluciones particulares de cada una y de preguntarnos por su posición en la familia.

En lo que al significado general concierne, quizá el cambio más notable sea la potenciación del espíritu religioso de la historia. Los segmentos destinados a la exposición de cuestiones piadosas crecen y, en ocasiones, consiguen momentos muy bien acogidos por el público contemporáneo[24]. Cabe pensar que fue este sentido religioso que impregna la comedia de Vélez lo que indujo a Montalbán a explotar la figura de Escanderbey en su auto.

Muchos cambios son producto de la evolución de la Comedia Nueva y del propio escritor. Frente a una forma lineal de tratar los materiales dramatizables que le llevaba a rectificaciones llamativas en el proceder de los personajes y en el curso de los acontecimientos en *Jenízaro*, ahora Vélez se ha planteado desde el principio el juego de fuerzas global, y las ha hecho intervenir de acuerdo con un plan. Su estructura, pues, está mejor trabada.

En cuanto a personajes, los cambios más significativos son la introducción de la dama Cristerna[25] y del gracioso Laín. Ella sustituye a la Margarita de la primera obra, cuyo papel quedaba relegado a su mención como mujer y futura reina en los versos finales. Ahora estará muy presente desde el comienzo de la acción, para constituirse en el apoyo amoroso y guerrero primordial de la libertad albanesa.

Fundamental también para que la comedia funcione en los años veinte del siglo XVII es la incorporación de la figura del donaire, ausente en *Jenízaro*. Ahora habrá para dar y tomar. Laín es un gracioso con bastante gracia, que además permite incorporar algunos aspectos ciertamente eficaces con vistas a la recepción de la comedia en su época. Él es español y de su cuenta corre la mayor parte de las alusiones a la tierra del personaje, del escritor y de su público. España, así, estará presente en estas distantes hazañas: son exigencias del acercamiento geográfico y temporal que implica la acomodación a la fórmula dramática española de episodios y personajes de la historia universal. De la mano del gracioso se introducirán, asimismo, algunos motivos muy presentes en la literatura de esos años. Merece destacarse, en este sentido, el de la privanza: Laín remeda la figura del valido con acierto picante.

En *Esclavo I* y *Escanderbey A* hay personajes que estaban ya en *Jenízaro*, bien con referentes en la crónica y el romance, bien inventados por el dramaturgo. Entre estos últimos cabe destacar a Alberto, viejo cautivo albanés, que en la primera obra reducía su intervención a informar al héroe de quién era, tras la curiosidad suscitada por el romance de Góngora. En las sucesoras, su papel se acrecienta, compareciendo desde el principio como testimonio vivo del dolor del cautiverio. Rosania y Sultana, por su parte, se convierten en Rosa y Sultana, mujeres de Amurates. El bajá Ceylán mantiene su papel de rival celoso de los éxitos del albanés.

Quizá el personaje de la crónica que mayor transformación padece a lo largo de las dramatizaciones sucesivas es el escita que llega a la Corte de Amurates buscando quien se le enfrente[26]. En *Jenízaro* el rival era un gigantesco tártaro, cuya muerte conllevaba una revelación profética del destino del protagonista. En *Esclavo I* y *Escanderbey A* el retador se convierte en un etíope, muerto también a manos del protagonista, tras recibir un vaticinio sobre su futuro como rey.

Por lo que a la acción se refiere, perviven algunos episodios más o menos modificados. Es el caso del que protagoniza el león, presente en las tres piezas como instrumento del gran turco y los cortesanos celosos para acabar con el héroe. Su referente literario no está en la crónica, sino en el segundo romance del ciclo del Albanés ("Tuvieron Marte y Amor / un día grandes combates"). Asimismo, la primera comedia contaba con una escena en la que el sultán se dormía mientras Escanderbey le relataba sus campañas guerreras. El sueño se apoderaba también de éste y a ambos se les aparecían, respectivamente, Asia y Albania. Su posición al despertar, con Jorge Castrioto arma en mano, suscitaba las primeras sospechas serias contra él. La escena pasa sustancialmente a las otras dos piezas, aunque en ellas se prescinde de las figuras sobrenaturales.

Por último, hay que reseñar la transformación que experimenta el estilo. La militancia gongorina de las dos últimas comedias figura como una de las diferencias más notables en relación con la primera; lo que guarda consonancia con las otras obras de madurez del poeta ecijano[27].

Es el momento ya de intentar establecer la jerarquía de *Esclavo I* y *Escanderbey A*. Para ello se contemplarán en primer lugar los respectivos grados de adherencia a *Jenízaro*. Efectivamente, puede considerarse como hipótesis de trabajo —a refrendar con análisis de otros factores— que el segundo lugar en la secuencia de las tres comedias que nos preocupan le corresponde a la que manifieste mayores lazos de conexión con la primera. Sin duda, éste es el caso de *Esclavo I*.

Una de las escenas que comparte el trío de piezas en sus primeras jornadas respectivas —cuyo origen parece estar en *Jenízaro*, al no tener referente en ninguna de las fuentes conocidas— es la ya mencionada en que Amurates le pide a Escanderbey que refiera sus gestas. Antes de iniciarse el relato, se producía un detalle en la primera comedia, en el que incide también *Esclavo I*, pero no *Escanderbey A*:

Jenízaro:
Amu. Toma una almohada.
Esc. En pie
o arrodillado estaré.

Amu. Será darme enojo inmenso
si lo que mando no haces.
Éste es mi gusto. (vv. 557-61)

Esclavo I:
Amu. Toma una almohada,
y refiéreme el suceso.
¡Ea, empieza!
Esc. Si me mandas
que te sirva de rodillas
estaré mejor.
Amu. Acaba,
haz lo que te mando, que eres
otro yo en mi imperio. (vv. 894-900)

La mayor conexión de los dos textos antedichos en la escena que contemplamos se ve reforzada por el uso común del romance á-a en el relato bélico que sigue, frente a las octavas reales de *Escanderbey A*.

Como también se apuntó anteriormente, otro de los episodios que se mantienen, si bien transformado, es el del tártaro que acudía a la Corte otomana para retar a quien se atreviera a enfrentársele. Tras la victoria, Escanderbey conocía el vaticinio escrito en una lámina que su fiero contrincante llevaba al cuello:

Rey mancebo y generoso
que fiera muerte me das,
tu patria restaurarás. (vv. 1405-07)

En *Esclavo I* y *Escanderbey A* el arrogante retador es un gigantesco etíope, a quien nuestro héroe arroja al mar antes de que pueda formular su desafío, por haber intentado violar las puertas de Palacio. Las últimas palabras del africano están dirigidas a su homicida —"eres más de lo que piensas" (*Escanderbey A* v. 1283) y "más eres de lo que piensas" (*Esclavo I* v. 1800)— y son claros ecos reductores del vaticinio de la primera comedia. Sin embargo, el protagonista de ambas obras volverá sobre el episodio al comienzo de la segunda jornada. Así lo hace en *Esclavo I*:

Me dejó
el bárbaro de Etiopia
en notable confusión,
cuando le eché del balcón

al mar, y en su sangre propia
anegó tanta arrogancia,
que al mundo intentó vencer,
porque me dijo al caer
de aquella breve distancia:
"Más eres de lo que piensas,
pues me matas". Y después
esta lámina que ves,
al castigar sus ofensas,
en las manos me dejó,
que pendiente la traía
del cuello, y es profecía,
al parecer, que escribió
para quien le diese muerte,
por las estrellas, que son
dados a esta profesion.
Crist. ¿Cómo dice?
Esc. Desta suerte:
"Joven valiente cualquiera
que la muerte me has de dar,
tu patria has de restaurar". (vv. 2081-103)

Por contra, en *Escanderbey A* la retrospección sobre el lance de marras se formula de la siguiente forma:

Mas después de todo aquesto
al etiope, que hablando
delante del gran señor,
quando llegaste a Palacio, [?]
que desde el balcón al mar
le arrojé, no reparando
en las voces que me daba,
oí que entre mudo aplauso
me dijo: "Jorge Castrioto,
prodigio serás de tantos
reinos y más que tú piensas".
Y dejóme este retrato,
que, según la [forma] tiene,
viene a ser la que he soñado
de aquel venerable viejo. (vv. 1569-83)

El "viejo" es su padre, que, según ha contado un momento antes, se le había aparecido para pedirle que desertase del bando turco. El pasaje se comenta por sí solo en lo que se refiere a las relaciones con *Jenízaro*. Parece claro que el retrato de *Escanderbey A* es una transformación de la lámina, perpetrada con bastante violencia y resultados un tanto estrambóticos. Lo que da pie para apuntar algo sobre lo que volveremos: el texto de *Escanderbey A*, el más conocido de todos los aquí considerados, menudea en estiramientos de lo verosímil, cuando no da en incoherencias y absurdos.

Reflexionemos sobre otro indicio de carácter diferente en apoyo de la prioridad de *Esclavo I*: El comienzo de la segunda jornada tiene como protagonista destacado a Laín, quien tras sus distintas intervenciones, abandona el escenario con estos dos versos lapidarios: "Fortuna, durmiendo estoy: / no hay sino que dure el sueño". (*Esclavo I* vv. 1359-60, *Escanderbey A* vv. 957-58). Con las mismas palabras en las dos obras el gracioso formula el deseo de seguir disfrutando de la privanza que cree ostentar al lado de Amurates. En *Esclavo I* éstas se presentan totalmente adecuadas para rematar la escena, ya que con anterioridad medio centenar largo de versos joco-serios se han regodeado en interpretar la situación halagüeña como un sueño (vv. 1076-135). Por contra, la ausencia de este segmento en *Escanderbey A* deja sin motivación al susodicho dístico, que por sí solo compite en desventaja con las formulaciones sobre la voluble Fortuna que ofrece la época.

Como sea que ambas comedias están construidas prácticamente sobre el mismo entramado de escenas, la atención a la textura métrica de cada una puede proporcionar también pistas sobre la dirección de su parentesco. En este orden de cosas, es apreciable la utilización del romance por parte de *Escanderbey A* en pasajes paralelos en que *Esclavo I* usa las redondillas[28]. Si consideramos que la transformación en romance de partes escritas en otros metros es práctica muy extendida en las refundiciones, tendríamos otro factor en apoyo de la jerarquía apuntada. Asimismo puede apuntarse, sin conceder a los datos más valor que la mera orientación, que los porcentajes generales de versos octosilábicos parecen convenir también con la posterioridad de *Escanderbey A* (76,9% de romance y 6,75% de redondillas frente a 59,94% y 25,58%, respectivamente, de *Esclavo I*).

VI. Las dos versiones de El príncipe Escanderbey.

Del análisis de las relaciones entre *Escanderbey A* y *B* se derivan nuevas evidencias —y algún desconcierto también— en contra de la relevancia que hasta ahora se ha concedido a la primera de ellas en el conjunto de obras sobre el héroe balcánico.

El manuscrito 82.635 del Institut del Teatre nos ofrece un texto muy descuidado, en el que abundan las incoherencias sintácticas y semánticas, con

estrofas a las que faltan versos o están mal medidos. Muchos de los errores parecen explicarse por una lectura apresurada sobre un modelo manuscrito también defectuoso. Aun así, admira la despreocupación del copista por el significado de lo que estaba escribiendo. A pesar de estas anomalías más o menos extravagantes y de otras divergencias con sentido cabal, está claro que el texto del manuscrito se relaciona estrechamente con el de la *Parte 28* de 1634. Comparten los personajes —con mínimas excepciones— , la acción, con el mismo número y orden de las escenas; coinciden o quieren coincidir, en fin, en el texto de la mayoría de los versos. Pero también está claro que ninguno de los dos testimonios sirvió de modelo al otro.

Que *Escanderbey A* no es la fuente de *B* lo demuestra fehacientemente todo lo que ésta comparte con *Esclavo I* y falta en aquélla. Para empezar, tenemos el título: ambas se llaman *El príncipe esclavo*. Asimismo, entre las *dramatis personae* figuran Fénix y Luna, que junto con Sultana y Rosa elevan a cuatro las mujeres del gran turco; mientras que en *Escanderbey A* el harén se reduce a estas dos últimas. Dentro ya del cuerpo de las comedias, hay versos en los pasajes compartidos por los tres testimonios que sólo faltan en *A* (v.g., un grupo de seis entre el 1636 y el 1637). En otras escenas en que la relación es más laxa también encontramos que esta versión omite ideas presentes en *Esclavo I* y *Escanderbey B*. Es lo que ocurre con una de las razones por las que el héroe perdona a Buda en la escena inicial:

Esclavo I
[. . .]
que fuera de que me deben
una inclinación piadosa
los cristianos, por secretas
causas que no alcanzo ahora
[. . .] (vv. 273-76)

Escanderbey B
[. . .]
porque cierta inclinación
de los cristianos provoca
mi pecho, volcán de furias,
a piedades generosas. (vv. 82-85)

Si *Escanderbey B* hubiera salido de *A* sería muy difícil explicar cómo se hizo con materiales que ofrece la fuente última de ambas, que es *Esclavo I*. La mayoría de ellos, por otra parte, son suficientemente irrelevantes como para no justificar una operación de *contaminatio*.

Tampoco se presenta como posible la relación inversa entre los dos textos. Y esta imposibilidad no estriba fundamentalmente en que le falten versos o partes de los mismos —tales errores podrían explicarse considerando el manuscrito como copia de otro testimonio perdido más correcto—, sino en los pasajes en que el manuscrito se separa radicalmente de la letra —menos del espíritu— que comparten *Escanderbey A* y *Esclavo I*. Las divergencias se delatan de una manera clara en la escena del comienzo en que intercambian parlamentos Jorge Castrioto y Cristerna. La modificación afecta incluso a ese emblemático primer verso, que como un eco se repetirá en muchas de las presencias del personaje a lo largo del XVII[29].

Otra de las peculiaridades de la versión manuscrita es la incorporación del romance gongorino que comienza "Entre los sueltos caballos", de tan floreciente trayectoria en la literatura del Seiscientos (Herrero 141-59, Carreño 143-48). Su glosa se incluye en el último monólogo de Escanderbey, cuando explica al rey de Sicilia la suerte corrida por Juan Castrioto. Estamos, pues, ante un testimonio más de la fortuna dramática de este romance, no apuntado hasta ahora[30]. Desde luego, no es su comparecencia más feliz. Si en principio puede resultar sugerente adjudicar la responsabilidad del mismo a Vélez, de quien conocemos la propensión a explotar los romances en su teatro (Menéndez Pidal, 1945, p. 201 y 1953, vol. 2, p. 172; Profeti, 1965, vol. 10, pp. 90-94), la obligada reflexión ulterior lo desaconseja, precisamente por la impericia que su empleo en este pasaje demuestra. Ni el punto de la historia al que se aplica ni la forma de hacerlo resultan artísticamente adecuados[31]. No parece existir otra razón que la de explotar un famoso romance, inducido su responsable, tal vez, por el uso del mismo que Calderón hace—con adecuada glosa y conveniencia de sentido—en el primer acto de *El príncipe constante* (1628-29).

De acuerdo con lo expuesto, las relaciones entre *Escanderbey A* y *B* se explicarían considerando la existencia de un ascendiente ilativo. Probablemente se trataría de un manuscrito con múltiples deficiencias. Éstas habrían hecho más necesarias las enmendaciones, que, al realizarse de forma independiente, causarían las divergencias apreciables. El hipotético testimonio conservaría el título de la comedia matriz, *El príncipe esclavo*, todos sus personajes, una organización de escenas casi idéntica, y la letra de algunos parlamentos. Por contra, habría reducido drásticamente su volumen, simplificado algunos elementos constitutivos de la fuente y derivado otros hacia soluciones diferentes[32].

VII. La responsabilidad de Vélez de Guevara en las comedias escanderbecas.

Sobre la adjudicación de *Jenízaro* al poeta ecijano ya me he pronunciado. Menos problema aún tiene concederle *Esclavo II*, a la vista de que Montalbán le

atribuye dos partes que acogerían momentos sucesivos de la vida de Castrioto, y que ésta es la única versión de la segunda que nos ha llegado, sin que ningún otro se la dispute[33]. Para más confirmación, los versos finales mencionan a *Lauro*, nombre poético del dramaturgo:

Y a esto, Senado, reduce
de Escanderbec las hazañas,
Lauro, que copiosamente
repite eterna la fama.

La fuerza con que se afirma la atribución de *Esclavo II* colabora en la de *Esclavo I*, comedia que tampoco se ha reclamado para otros poetas. Como sagazmente notó Ashcom (79), son tan estrechas las relaciones entre ambas obras que sólo cabe pensar en un mismo autor. Por otra parte, la recuperación de *Jenízaro* proporciona nuevos argumentos sobre este punto al poner en evidencia una serie de conexiones sustantivas.

El problema de autoría lo plantean *Escanderbey A* y *B*, así como el texto perdido del que éstas derivarían, cuya existencia se ha postulado más arriba.

La atribución a Lope de *Escanderbey A* aparece en Fajardo con referencia a la extraviada *Parte 28*, de la que poseyó un ejemplar. Como se apuntó en su momento, parece que estamos ante uno de los habituales transvases de autoría en favor del Fénix. Su reclamo comercial habría incitado a arrimarle esta comedia en el susodicho volumen, junto con otras ajenas procedentes también de la *Parte 28 de Diferentes Autores* (1634).

Luis Belmonte ha sido propuesto insistentemente como autor de *Escanderbey A* y, a veces, con argumentos supuestamente razonados. Pienso que no existe otro fundamento para dicha asignación que la ofrecida en el índice de la *Parte 45 de Nuevas Escogidas* (1679); no en el cuerpo de la comedia, sustancialmente la misma que en 1634 encontramos a nombre de Vélez, donde también se adjudica a nuestro dramaturgo. No es difícil explicar la comisión de errores en el proceso de elaboración de estos impresos teatrales, nada escrupulosos con los derechos de autor ni con las letras de las obras incluidas[34]. La coincidencia en los nombres y en la primera sílaba del apellido, la presencia de una pieza del autor sevillano en el mismo volumen (*Los trabajos de Ulises*), etc., pueden haber inducido a esta atribución. Lo que ocurre después en las distintas listas, creo que pone de manifiesto una vez más la fragilidad de la bibliografía teatral española. Con fundamento exclusivo en la *Parte 45*, casi con toda seguridad, el título de *El gran Jorge Castrioto* es asignado a Belmonte en las listas de Fajardo (26*r*), Medel (Hill 190), Mesonero (LII). La Barrera es responsable de un elemento añadido a esta historia. Al tiempo que se plantea la duda de si *El gran Jorge Castrioto y Príncipe Escanderberg* pertenece a Belmonte o a Vélez en el índice

de títulos de su *Catálogo* (552b), en el apartado que dedica al primer dramaturgo consigna la existencia de una o varias sueltas de la comedia (30b). La repercusión de esta magna bibliografía ha sido, y sigue siéndolo en bastantes puntos, muy relevante: culpa es de sus muchos méritos, así como de las carencias que en este campo padece el género español. A partir de aquí, nadie —ni siquiera Restori (1903, p. 99) o Ashcom (75)— dejará de apuntar esas sueltas como refrendo de las posibilidades que tiene Belmonte de ser autor de la pieza. En mi opinión, nada avala la existencia de estos impresos, sino es la propensión de La Barrera a considerar sistemáticamente como tales las copias de comedias que se consignan en el índice de la librería de los Herederos de Medel, a pesar de que en la introducción de su *Catálogo* admite otros formatos (XI)[35]. Lo más probable es que el asiento de los libreros madrileños respondiese, como en Fajardo, al índice de la *Parte 45 de Nuevas Escogidas*.

Más allá de estos factores externos que parecen sustentar en el aire la candidatura de Belmonte, William A. Kincaid la ha apoyado desde el análisis de aspectos internos como la versificación o el estilo (205, 238-39). Tal propuesta ha sido rechazada con detenimiento por Ashcom, quien vuelve los argumentos en favor de Vélez (67-75).

Por mi parte, pienso que el análisis de las relaciones entre las diferentes piezas escanderbecas tampoco favorece la atribución al poeta ecijano de ninguna de estas versiones, que en muchos aspectos comportan un empobrecimiento del texto de *Esclavo I*. Ashcom apoyaba la autoría velista de *Escanderbey A*, única que conocía, convencido de que se trataba de una obra previa, a partir de la cual el propio autor, en cumplimiento de sus obligaciones áulicas inherentes al cargo de Ujier de Cámara, habría escrito *Esclavo I* para su representación en Palacio (87). Pero todo parece indicar que el texto publicado en 1634 es posterior y que procede de otro no muy depurado sobre el que aún desliza más errores y reinterpretaciones. Desde esta drástica inversión de las relaciones de parentesco, resulta difícil explicar los motivos que habría tenido Vélez para realizar esa transformación. La voluntad de acomodar la pieza a un menor número de versos, o conducirla hacia otros sentidos —la verdad es que las diferencias entre las dos versiones que señala Ashcom resultan poco satisfactorias— no justifican suficientemente las alteraciones de la coherencia y la brillantez de muchos de los pasajes de *Esclavo I* perpetradas en *Escanderbey A*[36].

El desenlace feliz del enredo en que nos hemos visto inmersos durante las páginas que ahora deben acabar, llegará con las ediciones críticas de las comedias implicadas. Desde luego, merecerá la pena el esfuerzo por rescatar, en las mejores condiciones, algunos de los textos dramáticos que mayor repercusión alcanzaron entre sus contemporáneos. De lo que dio testimonio el mismísimo Lope, al escogerlos en aquel trance fingido de tener que comprar comedias durante la brillante fiesta literaria de su hija Antonia Clara.

---

* Este trabajo fue objeto de análisis en uno de los seminarios del equipo LEMSO de la Université de Toulouse-Le Mirail, bajo la dirección de Marc Vitse. Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a los miembros del mismo por sus sagaces y calurosos comentarios, que he procurado reflejar en el resultado final.

NOTAS

1. Así se denomina en el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 15.213), donde el amanuense y librero Martínez de Mora hace constar que lo representó Roque de Figueroa en dicho lugar y fecha. La pieza es más conocida por *Escanderbech*, título que recibe en el *Para todos* y en las sucesivas sueltas que de aquí se derivan.

2. Con escasos resultados artísticos y estrambóticos planteamientos teológicos —según el juicio de Quevedo en *La Perinola*, nada difícil de asumir—. No obstante, la pieza gozó durante los siglos XVII y XVIII de una discreta difusión impresa, independiente del *Para todos*. Así lo prueban las sueltas localizadas por Profeti (1976, pp. 379-80). Un aval más de esa persistencia lo constituye la *Relación nueva de mujer del auto sacramental Escanderbec*, salida de las prensas sevillanas de Diego López de Haro en el segundo cuarto del siglo XVIII (Ledda y Romero nº 140). El extenso romance corresponde al monólogo que pronuncia Cristerna en el comienzo del auto.

3. En la segunda mitad de la centuria Francisco de Leyva y Ramírez de Arellano compuso *Los hijos del dolor y Albania tiranizada*. Aunque la comedia trata sobre el mismo personaje central, se sitúa fuera de la órbita de las obras que se atribuyen a Vélez. Por los caminos de la imaginación, las aventuras de Castrioto se alejan de esta tradición dramática, así como de las fuentes cronísticas conocidas.

4. Se ha sospechado que dicho nombre pudiera estar encubriendo a Juan Matos Fragoso (Pérez 118). Paz y Melia consigna: "Letra del s. XVII, parecida a la de Matos Fragoso" (1: nº 1276).

5. Su texto se ha transmitido suelto en un impreso procedente del taller sevillano de Joseph Padrino y, por tanto, fechable en el tercer cuarto del siglo XVIII. Apenas existen datos sobre el autor más allá de la mención de este apellido al frente del entremés que nos ocupa, así como de la comedia *El mínimo calabrés, San Francisco de Paula*, fechada en 1666.

6. Fue publicada en la *Parte primera de los Donaires de Tersícore* (Madrid: Melchor Sánchez-Mateo de la Bastida, 1663). Según se dice en el encabezamiento, se representó ante la infanta Margarita en el Retiro. Deduce A. Restori, su

editor moderno (1903, pp. 143-54), que esto debió de producirse entre 1660 y 1662.

7. Ver Pérez (118-19) y Spencer y Schevill (223-24).

8. La pieza nos la ofrece un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid fechado el 17 de febrero de 1649 (Ms. 16.705). Paz y Melia acepta la atribución a Montalbán que el manuscrito presenta con letra diferente al resto y la identifica con la titulada *Don Florisel de Niquea*, impresa en el *Segundo tomo* de sus comedias (1: nº 321). Aclara Profeti que dicho texto es "completamente diverso dalla commedia di Montalbán, di cui costituisce la parodia" (1976, p. 256).

9. También como pruebas de la repercusión pueden tenerse las inclusiones de diferentes pasajes en compilaciones manuscritas. Así, en un volumen colecticio de la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva una copia con letra del XVII del largo romance que pronuncia Escanderbey al comienzo de la tercera jornada en tres de las comedias (Ms. 4271: ff. 94-95). Asimismo, en la Hispanic Society of America existe un códice del mismo siglo que recoge tres fragmentos de *El Príncipe Escanderbey*, tal como se anota al margen (B2336) [Regueiro y Reichenberger 2:786]. Por otra parte, constan algunas de las denominaciones de estas obras en diversas piezas *de títulos de comedias*: *Escanderbey* figura en el *Baile del doctor Carlino*, escrito entre 1642 y 1648, según Restori, su editor (1903 129); *El príncipe esclavo* lo hace en un romance de sátira política compuesto durante la minoría de edad de Carlos II, también publicado por el filólogo italiano (1903, pp. 38-44).

10. En relación con los títulos de las comedias implicadas, únicamente se consignan en Hauer (1975, 1983) los trabajos de Pérez, Ashcom y Delano. Por lo que he podido controlar, el panorama de relativa desatención hacia estas obras no se ha enmendado desde 1983 para acá. La aportación de Ashcom constituye la Tesis doctoral de su autor, presentada en la Universidad de Michigan en 1938. Desgraciadamente ha permanecido inédita hasta la fecha, pese a contener materiales y reflexiones de provecho. Agradezco a Louise K. Stein las amables gestiones que me han permitido consultarla.

11. Los datos de la descripción están tomados de Soave (264-65).

12. Agradezco la descripción de esta suelta a la amabilidad de Dª Julia Méndez Aparicio, directora de la Biblioteca.

13. La descripción meticulosa del volumen puede verse en Profeti (1988, pp. 70-77).

14. Más ejemplares de este volumen en Profeti (1988, pp. 72-73).

15. Ver Cotarelo (1931-32, vol. 19, pp. 176-80). Una descripción detallada del volumen se encuentra en Profeti (1976, pp. 175-76).

16. Más ejemplares de esta parte se consignan en Profeti (1976, p. 176).

17. Los datos del encabezamiento están tomados de Ashcom (37). Los versos del comienzo y del final, de Restori (99).

18. Ver Soave (265), de quien está tomada la noticia y los datos de la descripción.

19. Me he ocupado en otra ocasión de la autoría y de la fecha de composición de la pieza ("Nuevas comedias famosas para rescatar a Luis Vélez de Guevara", *Luis Vélez de Guevara y su época. Actas del IV Congreso de Historia de Écija (20 al 23 de octubre de 1994)* [Sevilla, Universidad, {en prensa}]). Me ratifico en lo que ahí expuse sobre estos aspectos. Por contra, a la vista de las averiguaciones ulteriores, de las que da cuenta el presente trabajo, debo rectificar lo apuntado acerca de la relación de las otras comedias.

20. De las huellas del poema en el teatro áureo trata mi trabajo "Más Góngora en la Comedia Nueva: La fortuna dramática del romance del Albanés", *Homenaje al Profesor Emilio Alarcos García (en el centenario de su nacimiento) 1895-1995* (Valladolid: Universidad-Junta de Castilla y León [en prensa]).

21. Es llamativo el entramado de confusiones que los diversos estudios y bibliografías presentan sobre el particular. Así, La Barrera sólo considera la existencia de una pieza (579b). Otro tanto le ocurre a Cotarelo, inesperadamente —diríamos—, habida cuenta de su pericia como bibliógrafo y de que llega a señalar las diferencias entre copias (1916-17, vol. 4, pp. 304-6). Spencer y Schevill consideran comedias independientes a *Escanderbey A* y *Esclavo II* (220-27), sin que hayan podido acceder al texto de *Esclavo I*, a pesar de conocer la información de Restori sobre sus divergencias con la primera de las catalogadas (1903 99). La Tesis inédita de Ashcom depura estas cuestiones, con el único lunar de asociar el texto del manuscrito de Cotarelo, que no ha podido consultar, al de *Esclavo I* (37). Parece haberle inducido a ello el título y la noticia que su otrora propietario diera sobre las divergencias. Su trabajo esforzado, y en muchos puntos válido, le lleva a atribuir las tres obras a Vélez y a conceder a *Escanderbey A* la prioridad sobre *Esclavo I*. Las modificaciones a su teoría de la relación y autoría de las versiones que propondré más adelante son resultado, en buena medida, de haber podido contar con los dos nuevos testimonios.

22. Ver Ashcom (295-96). Dicho número supone el 14,87% del total de los 2.342 versos de *Escanderbey A* y el 11,1% de los 3.143 de *Esclavo I*. Buena parte de los mismos, además, pertenecen a las tres escenas que mayor resonancia alcanzaron en los testimonios vistos: el enfrentamiento de Escanderbey y Cristerna en la campaña de Buda, el relato de la visión de Cristo y el fragmento del romance del Albanés.

23. Es claro que la mayor parte de lo que se predique de esta versión de la comedia es aplicable también a B. Sin embargo, por el momento y en aras de una mayor concreción dejaremos fuera del análisis a ésta. Más adelante habrá oportunidad de centrarse en su especificidad.

24. Es el caso del romance "Yace, Cristerna, una selva" del que, como se ha dicho, hay copias independientes en distintos cancioneros.

25. Cristerna es también el nombre de la mujer del héroe en *El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania.* La comedia fue publicada por Cotarelo a nombre de Lope (*Obras de Lope de Vega* 1:369-421), haciéndose eco de la atribución del manuscrito de la obra que se custodia en la Biblioteca del Palacio Real. Sin embargo, todo parece respaldar la candidatura de Vélez de Guevara a quien se la adjudica la copia impresa dentro del *Tomo antiguo*, descubierto y publicado por Schaeffer. También el dato que ahora consideramos concuerda con la autoría del ecijano: mientras que Cristerna es un nombre no atestiguado en Lope (Morley y Tyler), Vélez lo utiliza en las comedias sobre Escanderbey que nos ocupan, extrayéndolo muy probablemente de esta pieza temprana que protagoniza Sigismundo, el príncipe transilvano.

26. En la la obra de Ochoa de la Salde el personaje aparece durante la etapa en que Escanderbey se ejercita en lances que ponen en evidencia su valor (ff. 10*r*-11*r*). Las características del rival y del duelo se reflejan en *Jenízaro*, aunque aquí el héroe es forzado a combatir por un receloso Amurat, que ve en el lance la posibilidad de librarse del albanés. En ello está interfiriendo otro momento posterior de la crónica, donde se dice que, desatada la desconfianza del monarca turco, buscaba enfrentarle con cuantos guerreros acudían a la Corte para retar a su gente (f. 14*v*).

27. Uno de los pasajes mejor conocidos de las comedias escanderbecas es precisamente el de la sátira anticulterana que se encuentra en el primer acto de *Escanderbey A* (Ver Delano). El soneto ininteligible que recita el gracioso Laín acumula los primores léxicos y retóricos de la "secta" de poetas oscuros, en línea con otras piezas conocidas de Quevedo. La paradoja que puede suponer la presencia de esta crítica en una pieza de estilo gongorino—aun asumible por un autor como Vélez, capaz de reírse de las comedia "de ruido" en el *Cojuelo*—se disiparía ante la posibilidad que se formulará más adelante de que el pasaje no sea atribuible a nuestro dramaturgo.

28. Son los casos de la escena protagonizada por Laín, Alberto y otros cautivos en la primera jornada, y de otras tres más en la tercera: la inicial, con Cristerna y Escanderbey como interlocutores, la compartida por éste y Laín, y la que presenta la disputa por el mando de las tropas turcas entre el héroe y Ceylán.

29. Es curioso constatar la confluencia de este arranque con el del auto de Montalbán. Efectivamente, la detallada acotación de entrada y el cuarto verso ("¿Quién eres, rayo de Europa?") coinciden con los de esta pieza. Por contra, la didascalia inicial es claramente errónea en *Escanderbey A*: la daga con que se dice que sale a escena Cristerna no tiene sentido aquí, y ha debido de tomarse de la escena de la segunda jornada en que la heroína reta a los enemigos de Escanderbey; ahí sí que el arma tiene la función de sujetar en la pared el cartel de desafío. En el comienzo lo que acompaña a la espada es una rodela, como

nos dice con nitidez una didascalia implícita: "Y con un rayo en la mano / y un sol de acero en esotra . . . " (vv. 67-68). La explicación de la cercanía entre el manuscrito y la obra de Montalbán no se ve del todo clara: o aquél conserva lecciones del original desaparecidas en los testimonios de *Esclavo I*, y a las que tuvo acceso el auto; o, más probablemente, éste le ha servido de guía al responsable de *Escanderbey B*.

30. Es obligado señalar que existe un epigrama de Erauto y Zabaleta donde se asocia a nuestro poeta con el romance de Góngora (Cotarelo, 1918, vol. 5, pp. 256-57):

Entre los sueltos caballos
de la mosquetera gente
que la otra tarde silbaron
entre lo Roque lo Vélez.

Esto ha dado pie a que Vélez dispute a Cubillo la autoría de la comedia que lleva por título el primer verso romanceril, y que se ha conservado en edición única a nombre de éste (Ver Profeti y Zancanari 145-46). No es fácil dar un sentido seguro al epigrama de marras: puede pensarse que se está refiriendo a una obra de Vélez con este título, pero también que el romance se ha utilizado como mero recurso satírico. Incluso, a medias entre ambas posibilidades, no sería descabellado considerar que alude a una comedia como *Si el caballo vos han muerto*, cuya atribución al poeta no se discute. Tampoco hay que descuidar relaciones de otro tipo. No olvidemos que Roque consta como responsable de la representación en 1629 del auto de Montalbán sobre Escanderbey, cuyas concomitancias con *Escanderbey B* ya se han señalado.

31. El romance de los Cenetes es aprovechado para relatar el apresamiento del rey albanés por Amurates en esos momentos finales de la obra en que ya todo el mundo debería saber quién es quién. De repente, la magnanimidad del captor, sorprendentemente aplicada al turco, sufre un drástico quiebro—"todo fue piedad fingida"—al referir cómo el sultán se comporta cruelmente con los prisioneros albaneses.

32. La mayoría de los cambios parece producto de la imaginación de su responsable: es el caso del oficio "poético" de Laín, que da pie a la sátira anticulterana antes mencionada. En algún caso también se constata que ha vuelto sobre la fuente histórica: así, ni en *Jenízaro* ni en *Esclavo I* se dice que el nombre de la madre de Castrioto fuera Voysava (*Crónica* 8*v*) y, sin embargo, en *Escanderbey B* se la nombra Boysaua (v. 1886) y en *Escanderbey A*, Bersabà (v. 1771).

33. La atribución de *El príncipe esclavo* a Juan Vélez en el *Indice de Medel* (Hill 229) forma parte del trueque general de títulos entre padre e hijo que se produce en este catálogo.

34. Nótese, al respecto, que algunos de los titulillos de las páginas que ocupa nuestra comedia la atribuyen a "un ingenio desta Corte".

35. Ver Vega (130).

36. Los esquemas métricos de *Escanderbey A* y *B*, muy cercanos, no parecen habituales en el teatro que Vélez compuso en aquellos años; especialmente, por lo que se refiere a la reiteración con que una tirada de romance sustituye a otra.

OBRAS CITADAS

Ashcom, Benjamin B. "Luis Vélez de Guevara's *El gran Iorge Castrioto y Príncipe Escanderbey*, a Critical Edition, with Introduction and Notes". Tesis Doctoral inédita. University of Michigan, 1938.

Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la. *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII.* Madrid: Rivadeneyra, 1860. Edición facsímil. Madrid: Gredos, 1969.

Carreño, Antonio, ed. *Romances.* De Luis de Góngora. Madrid: Cátedra, 1982.

Cotarelo y Mori, Emilio, ed. *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición). Obras dramáticas.* vol. 1. Madrid: Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, 1916.

——. "Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas". *Boletín de la Real Academia Española* 3 (1916): 621-52, 4 (1917): 137-71, 269-308 y 414-444.

——. "Alvaro Cubillo de Aragón". *Boletín de la Real Academia Española* 5 (1918): 3-23, 241-80.

——. "Catálogo descriptivo de la gran colección de comedias escogidas que consta de cuarenta y ocho volúmenes, impresos de 1652 a 1704". *Boletín de la Real Academia Española* 18 (1931): 232-80, 418-68, 583-636, 772-826; 19 (1932): 161-218.

Delano, Lucile K. "The Gracioso Continues to Ridicule the Sonnet". *Hispania* 18 (1935): 383-400.

Fajardo, Juan Isidro. *Indice de todas las comedias impressas hasta el año de 1716.* Biblioteca Nacional de Madrid: Ms. 14.706.

Gregg, Karl C. *An Index to the Spanish Theater Collection in the London Library.* Charlottesville, VA: Biblioteca Siglo de Oro, 1984.

Hauer, Mary G. *Luis Vélez de Guevara: A Critical Bibliography.* Chapel Hill, NC: U of North Carolina, 1975.

——. "An Addendum to *Luis Vélez de Guevara: A Critical Bibliography*". *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: Estudios críticos.* Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins P, 1983. 254-298.

Herrero García, Miguel. *Estimaciones literarias del siglo XVII.* Madrid: Voluntad, 1930.

Hill, John. M., ed. "Indice general alfabético de todas las comedias que se han escrito por varios autores, antiguos y modernos. . . . Se hallarán en casa de los Herederos de Francisco Medel del Castillo". *Revue Hispanique* 75 (1929): 144-369.

Kincaid, William A. "Life and Works of Luis de Belmonte Bermúdez". *Revue Hispanique* 74 (1928): 1-260.

Ledda, Paola y Marina Romero Frías. *Catálogo dei* Pliegos sueltos poéticos *della Biblioteca Universitaria di Cagliari.* Pisa: Giardini, 1985.

Machado, Manuel. "La Égloga Antonia. Una obra inédita de Lope de Vega". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* 1 (1924): 458-92.

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. 3 vols.

Mesonero Romanos, Ramón de. "Catálogo cronológico de los autores dramáticos, y alfabético de las comedias de cada uno. Parte primera. Desde Lope a Calderón (1588-1635)". *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega,* BAE 45. Madrid: Atlas, 1951. xli-lv.

Morley, S. Griswold y Richard Tyler. *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega (estudio de onomatología).* Madrid: Castalia, 1961. 2 vols.

Pérez y González, Felipe. "La 'cuestión' de Albania en el teatro antiguo español". *La Ilustración Española y Americana* 47 (1903): 95-99 y 118-19.

Paz y Melia, Antonio. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional.* 2ª ed. Madrid: Blass, 1934.

Profeti, Maria Grazia. "Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara". *Miscellanea di Studi Ispanici* 10 (1965): 47-174.

——. *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán.* Verona: U degli Studi di Padova, 1976.

——. *La Collezione "Diferentes Autores".* Kassel: Ed. Reichenberger, 1988.

—— y Umile Maria Zancanari. *Per una bibliografia di Alvaro Cubillo de Aragón.* Verona: U degli Studi di Verona, 1983.

Regueiro, José M. y Arnold G. Reichenberger. *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Manuscript Collection at the Hispanic Society of America.* New Tork: The Hispanic Society of America, 1984.

Restori, Antoni. *'Piezas de títulos de comedias'. Saggi e documenti inediti o rari del teatro spagnuolo dei secoli XVII e XVIII.* Messina: Vincenzo Muglia, 1903.

——. *Saggi di bibliografia teatrale spagnuola.* Genéve: Leo S. Olschki, 1927.

Schaeffer, Adolf, ed. *Ocho comedias desconocidas.* Leipzig: F. A. Brockhaus, 1887. 2 vols.

Soave, Valeriano. *Il fondo antico spagnolo della Biblioteca Estense di Modena.* Kassel: Ed. Reichenberger, 1985.

Spencer, Forrest E. y Rudolph Schevill. *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their Plots, Sources and Bibliography.* Berkeley: U of California P, 1937.

Vega García-Luengos, Germán. *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez.* Valladolid: U de Valladolid-Caja de Ahorros de Salamanca, 1986.