

Más Góngora en la Comedia Nueva. La fortuna dramática del romance del Albanés

Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid

Como dramaturgo Góngora tuvo una participación escueta en aquella asombrosa aventura de la Comedia Nueva; si bien supone un cualificado testimonio de la atracción que por ella sintieron los ingenios de la época. Frente al crecido volumen de piezas conservadas que ostentan los grandes de la escena, el bagaje del escritor cordobés se reduce a la comedia de *Las firmezas de Isabela*, la inconclusa de *El doctor Carlino* y el corto fragmento de la *Venatoria*: menos de seis mil versos en total, fraguados entre el acatamiento y la disidencia de la nueva fórmula teatral consagrada¹.

Pero no es la autoría dramática la deuda principal que con él contrajo nuestro teatro barroco. Mayores son las consecuencias de la renovación del lenguaje poético que el autor de las *Soledades* lideró. A pesar de las múltiples reticencias, la gongorización de monólogos y diálogos teatrales fue un fenómeno de contagio generalizado, que no perdonó ni a los autores más explícitamente contrarios².

Y aún es posible rastrear otro Góngora apasionante en el teatro español del XVII: el de los romances artísticos. Dichos poemas, tan celebrados en los distintos ámbitos y con los que el autor alcanzó los primeros laureles³, también irrumpieron en las comedias, donde fueron explotados en diversos grados y funciones. Esta faceta ya aparece reseñada por M. Herrero García con nutrida aducción de testimonios⁴,

¹ De ellos se han ocupado diferentes trabajos, entre los que cabe mencionar el reciente de Laura Dolfi: Luis de Góngora, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 1993. En otro orden de cosas, aunque tocantes a las implicaciones con el género dramático de la obra lírica del poeta cordobés, Marc Vitse ha ensayado últimamente una sugestiva lectura teatral de la culminante canción *Qué de envidiosos montes levantados* («Canción pour Robert Jammes», en Francis Cerdan, ed., *Hommage à Robert Jammes*. Toulouse. Presses Universitaires du Mirail (Anejos de Criticón 1), 1994, I, pp. I-VIII).

² Su dominio se produjo fundamentalmente a partir de mediados de los años veinte, aunque haya testimonios anteriores (ver George Peale, «Genesis, Numbers, Exodus, and Genetic Literary History: Luis Vélez de Guevara's Don Pedro Miago. The Missing Link between Gongorism and the Comedian», *Bulletin of the Comediantes*, 45 (1993), pp. 219-43).

³ Ver Robert Jammes, *Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Toulouse, Imprimerie M. Espic, 1967, pp. 272-75.

⁴ *Estimaciones literarias del siglo XVII*, Madrid, 1930, pp. 139 y ss.

asumidos y completados por R. Menéndez Pidal, en sus clarificadores y fecundos estudios sobre el romancero hispánico⁵, que colocan el fenómeno en la trayectoria global del género.

El objetivo del presente trabajo es dar cuenta de la apropiación por parte del teatro español de un nuevo romance gongorino no considerado hasta ahora. Dicho estudio pondrá de manifiesto la extensión y la intensión de su presencia en diferentes obras dramáticas del siglo XVII, por encima de otros casos atestiguados hasta ahora. Me he basado para ello en versos que han estado desde siempre al alcance del investigador -aunque no hayan sido explotados en el sentido que ahora se pretende- pero también en otros que se han mantenido ocultos hasta hoy, y que juegan un papel bien relevante en la historia a bosquejar. El hallazgo reciente de una comedia perdida ha permitido apreciar mucho mejor la trabazón entre las piezas implicadas. Además de hacer más neta la evidencia de que el susodicho romance no circunscribe su influjo a la cesión de unos versos para que sean cantados o glosados en momentos culminantes de las obras respectivas, sino que también ha tenido que ver en aspectos de mayor calado en la forja teatral, como son la selección y caracterización de diversos personajes -especialmente, el del protagonista- y de algunas de sus circunstancias dramáticas.

Recordemos el texto del poema, tal como se muestra en su primera comparecencia pública conocida dentro del *Ramillete de flores. Quinta parte de Flor de Romances recopilados por Pedro de Flores* (Lisboa, 1593)⁶:

Criábase el Albanés
en las cortes de Amurates,
no como prendas cautivas

⁵ *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945, pp. 204-205; y, sobre todo, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953, II, pp. 180-82. Los testimonios que le constan son expuestos en este segundo libro en una apretada síntesis: «El romance de Góngora sobre Angélica y Medoro, *En un pastoral albergue*, es cantado en la comedia de Tirso *Quien habló pagó*, y el primer verso de ese romance sirve de título a una comedia ariostesca, de tres ingenios, en la cual se incluyen otros romances nuevos, sobre el mismo tema: *Con aquellas blancas manos* y *Regalando el tierno bozo*. El verso inicial de otro romance de Góngora referente al ciclo del español de Orán, *Entre los sueltos caballos*, da título a una comedia de Cubillo de Aragón o de Vélez de Guevara, publicada en 1646. Igualmente el principio de un romance: *Si el caballo vos han muerto, subid. Rey*, en *mi caballo* (anónimo como todos en el Romancero General, pero su autor es Hurtado Velarde, según el P. Pecha), sirve de largo título y de argumento a una comedia de Luis Vélez de Guevara. Se ve cuán famosos eran tales romances cuyo primer verso evocaba en el público todo un tema teatral. El mismo romance de Góngora *Entre los sueltos caballos*, que acabamos de nombrar, es glosado por Calderón en *El Príncipe Constante*, del año 1629; y don Miguel de Barrios (David Levi) escribía en los Países Bajos su comedia *El español de Orán*, publicada en Bruselas, 1665, en la cual disuelve o glosa en parlamentos y diálogos de verso asonantado, el romance gongorino *Servia en Orán al Rey*. También Calderón acaba *La púrpura de la rosa* (año 1660) con un romance centón en que predominan los versos del ya referido de Góngora *En un pastoral albergue*» (II, pp. 181-82).

⁶ Para los problemas bibliográficos y de crítica textual, ver Antonio Carreño, ed., Luis de Góngora, *Romances*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 164-66; de donde he tomado el texto del poema.

en rehenes de su padre,
sino como se criaba
el mejor de los sultanes,
del gran señor regalado,
querido de los bajaes.
Gran capitán en la guerra,
gran cortesano en las paces,
de los soldados escudo,
y espejo de los galanes
Recién venido era entonces
de vencer y de ganalle
al de Hungría dos banderas
y al sofí cuatro estandartes.
Mas ¿qué aprovecha domar
invencibles capitanes,
ni en contraponer el pecho
a mil peligros mortales,
si un niño ciego le vence
no más armado que en carnes,
y en el corazón le deja
dos arpones penetrantes?
Dos penetrantes arpones
que son los ojos suaves
de las dos más bellas turcas
que tiene todo el Levante.
Bien conoció su valor
amor, pues para enlazalle
un lazo vio que era poco
y quiso con dos prendalle.

La sustancia del romance se destila en su excelente segunda parte, plena de ritmo e intención: el amor vence hasta al más victorioso guerrero, si bien debe valerse de dos damas al tiempo.

En comparación con otras piezas octosilábicas gongorinas, la nuestra no ha suscitado excesivas referencias ni comentarios. Su clasificación por parte de los diferentes estudiosos está sometida a variaciones: entre los «líricos» lo colocó Vicuña⁷; Durán, entre los «moriscos novelescos», junto con las otras tres piezas del ciclo de «romances del Albanés»⁸; Menéndez Pidal habla de ellos como «heroicos e históricos»⁹; Carreño, en el extenso estudio introductorio de su edición de los romances de Góngora citada, hace escasas menciones sobre el particular.

⁷ *Obras en versos del Homero Español que recogió Juan López de Vicuña*, Madrid, 1627. Ed. Facsimil con prólogo e índices de D. Alonso, Madrid, 1963.

⁸ B.A.E., t. X, n° 217, 218, 219 y 220, pp. 113a-114b.

⁹ *Romancero hispánico...*, cit., II, p. 14.

El Albanés criado en las Cortes de Amurates de la superficie de estos versos, fechados en 1586, es, obviamente, Jorge Castrioto, más conocido por Escanderbeg, transformación del nombre de Iskanderbey que le dieron los turcos, cuya traducción sería «Jefe Alejandro». Hijo del rey de Albania, fue tomado como rehén por los turcos y creció en el entorno cortesano del sultán Amurates II. Su vida guerrera como jenizaro le llevó a ocupar los más altos puestos, para terminar rebelándose contra sus captores y liberando Albania. Tras diferentes campañas contra otomanos, principalmente, murió en 1467. Sus hazañas, contaminadas por la leyenda, fueron acogidas en distintas obras que circularon por la Europa occidental durante los siglos XVI y XVII¹⁰.

A pesar de la abundancia de datos reales y fantásticos a los que Góngora pudo tener acceso, a través de las recreaciones del personaje existentes en distintas lenguas antes de 1586¹¹, su interés por el mismo parece polarizarse en un aspecto singular, bien ajeno a los méritos de su biografía heroica: la posibilidad que su gentilicio «albanés» le proporciona de referirse a un miembro de la Casa de Alba. 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, cuja persona disimula con la de Jorge Castrioto». La pista ha sido recogida por los estudiosos, quienes han efectuado distintas propuestas sobre el miembro concreto de la Casa Ducal con que habría que identificarle. Así, Agustín Durán la aplica, con titubeos, al gran Duque de Alba, tercero de este título¹². Lo que es refutado por Juan Millé y Giménez, alegando que el susodicho había fallecido en 1582. Tras hacer lo propio con otras candidaturas, se inclina por su nieto don Antonio, de cuyos «novelescos amores -que iban a dar lugar, poco después, en 1590, a su prisión entre pleitos y escándalos- habían de tratar por extenso muchos poetas, sus paniaguados, y entre ellos el propio Lope de Vega en

¹⁰ Ver G.T. Pétrovitch, *Scanderbeg (Georges Castriota): Essai de Bibliographie raisonnée*, Paris, 1881.

¹¹ En la Península Ibérica, cabe mencionar la traducción que de la crónica latina de M. Barletius hiciera Juan de Mal Lara y que hoy figura entre sus obras perdidas (ver F. Sánchez Escribano, *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras*, New York, Hispanic Institute, 1941, p. 161). Es mencionada por el humanista sevillano en la *Descripción de la Galera Real del Serno. Sr. D. Juan de Austria*: «Tubo (Don Alfonso V de Aragón) entre sus grandezas favorecer al grande Escanderbego, príncipe de Albania, cuyo grande amigo fue y cuya vida tengo trasladada en romance, repartida en doze libros, por Mariano Barlero» (*Obras del Maestro Juan de Malara, I. Descripción de la Galera Real del Serno. Sr. D. Juan de Austria*, Sevilla, Francisco Alvarez y Cia., 1876, p. 373). La obra fue dedicada al duque de Sessa en 1571, año postrero de la vida del humanista sevillano. De ello habla Francisco Pacheco en el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*: «Finalmente, habiendo venido de Granada de ofrecer al duque de Sessa la traducción del Scanderbego, enfermó, y fue su muerte muy conforme a su virtuosa vida, el año de 1571, siendo de edad de 44 años» (*Obras del Maestro Juan de Malara...*, cit., p. 12). En 1597 se publicó en Madrid 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*. La primera edición es de Lisboa, 1588. La versión portuguesa previa fue elaborada en 1567 por Francisco de Andrada, también a partir de la obra de M. Barletius.

¹² *Op. cit.*, p. 113a.

La Arcadia»¹³. De esta manera, quedarían asociados los dos grandes artífices del romancero artístico en el entorno de la Casa de Alba durante una etapa de su creación. No obstante, la opinión de R. Menéndez Pidal parece la más convincente: el Albanés del romance debe identificarse con don Fadrique, hijo del gran Duque, en posesión del título entre 1582 y 1585, tras participar en la guerra de Flandes y sufrir hasta 1581 «larga prisión por dobles amores»¹⁴.

Es decir, el noble balcánico y el español habrían sido entrelazados poéticamente por la homonimia de sus gentilicios y por su condición de militares, susceptible de ser reputada como gloriosa. Los problemas con el amor y las mujeres le conciernen en exclusiva a don Fadrique: nada nos dicen las fuentes sobre los de Escanderbey. El poema, por tanto, participaría de ese carácter alusivo a personas y episodios de la realidad que vive el poeta, tan generalizado entre los romances artificiosos¹⁵. En muchas ocasiones, son los propios ingenios y sus circunstancias los que proporcionan los materiales que se transfigurarán poéticamente: ahí está el Lope de *Sale la estrella de Venus*, *La bella Zaida Zegrí* y, sobre todo, de *Mira, Zaida, que te aviso*¹⁶. El reconocimiento de las referencias por parte del público se constituía en factor básico de su recepción primera. A este momento del desarrollo del romance se refería R. Menéndez Pidal: «La edad heroica había pasado, y no hay sino una edad chismográfica en que el sentimiento poético divulgable sólo sirve a los enredos y hablillas de los cenáculos literarios»¹⁷. En tal cometido se especializaron los romances moriscos: más raro es que lo asuma uno de carácter «heroico o histórico», según el estudioso, que cita el poema por esta singularidad. Sin embargo, no es tan limpia la adscripción: las concomitancias moriscas de nuestro romance no pueden negarse. Recuérdese la clasificación de Durán entre los «moriscos novelescos». Para Albert Mas, el ciclo completo del Albanés «garde l'esprit des romances morisques»¹⁸. La acogida de *Criábase el Albanés*, en concomitancia con el interés por tratar los asuntos amorosos de miembros de la Casa de Alba, estimularían la escritura de los tres componentes restantes del ciclo romanceril que recoge Durán¹⁹. No sabemos el influjo que estos

¹³ *Sobre la génesis del Quijote*. Cervantes, Lope, Góngora, el 'Romancero general', el 'Entremés de los Romances', etc., Barcelona, Araluce, 1930, pp. 55-58.

¹⁴ *Romancero hispánico...*, cit., II, p. 141. Añade el estudioso: «El sobrino de éste, don Antonio, desterrado también en 1590 por su disparatado matrimonio doble, no conviene a la fecha de Góngora». De ello trata por extenso Luis Cabrera de Córdoba, *Filipe Segundo Rey de España*, Madrid, 1872, III, pp. 444-46. Para una bibliografía complementaria sobre el posible caso referido, ver A. Carreño, *op. cit.*, p. 164.

¹⁵ Menéndez Pidal, *Romancero hispánico...*, cit., II, p. 141.

¹⁶ *Ibid.*, II, p. 127 y ss.

¹⁷ *Ibid.*, II, p. 130.

¹⁸ *Les turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'Or (Recherches sur l'évolution d'un thème littéraire)*, Paris, Centre des Recherches Hispaniques, 1967, p. 250.

¹⁹ Incitan a pensar en esta prioridad, no sólo su maestría poética capaz de atraer más testimonios, también su mayor conexión con el personaje histórico que nos transmiten las fuentes. Aunque ésta es ciertamente escasa, el apartamiento de las restantes es casi absoluto. Asimismo, inducen a ello la relación entre personajes, temas y motivos del poema gongorino y de los dos siguientes. El cuarto y último va por libre, y se sitúa más cerca de los romances del ciclo carolingio que del albanés.

poemas tuvieron sobre la decisión de Ochoa de la Salde de traducir la *Corónica* del portugués al castellano y publicarla en 1588, con reedición madrileña de 1597. Lo cierto es que ejerció una influencia notable en el tratamiento teatral del personaje, que pasaremos a considerar a continuación.

Los estudiosos de la literatura áurea han acumulado testimonios y extraído conclusiones sobre los vínculos entre comedias y romances. En un primer momento, la voracidad de aquellas les llevó a echar mano de todo tipo de materiales. Los romances fueron parte importante de estos. Pero no consistió en una relación parasitaria. El teatro también nutrió los romanceros, devolviendo lo usurpado. Así pienso que ocurrió con el fenómeno de las llamadas «relaciones de comedias», cuya generalización por cauces impresos nos consta a partir de los últimos años del siglo XVII. De las comedias se desgajaron monólogos que llegaron a copiarse y publicarse independientemente como los romances de otra procedencia²⁰. Los cauces por los que discurrieron estas manifestaciones nos hablan de la identificación de estímulos y destinatarios, y de su adscripción popular.

La historia de la explotación de los romances tradicionales y artísticos por la comedia fue trazada por Menéndez Pidal en sus líneas fundamentales²¹. Iniciada en el periodo comprendido entre Juan de la Cueva y Francisco de la Cueva y Silva, destaca en ella el papel relevante que tuvieron tres dramaturgos: Lope de Vega -quien dio soporte teórico a la compenetración entre teatro y romancero, al tiempo que la afianzó con su práctica-, Guillén de Castro y Luis Vélez de Guevara. En relación con este último, el propio estudioso apuntó la mayoría de los vestigios de tal práctica que hasta ahora se han tenido en cuenta, y enfatizó las virtudes de algunos casos concretos.

En efecto, la explotación de los romances novelescos y líricos ha sido tradicionalmente uno de los aspectos más contemplados y mejor considerados en la dramaturgia de Vélez²². Sin embargo, ha pasado desapercibida su relación con el poema gongorino del que trata el presente trabajo. Y eso a pesar del considerable papel que jugó en la configuración dramática de la historia de Escanderbey, cuyas reiteradas recreaciones por parte del poeta ecijano alcanzaron un evidente renombre entre sus contemporáneos. Si juzgamos por las menciones que hoy se conservan, ninguna otra obra del autor tuvo igual resonancia:

²⁰ Ver J.E. Gillet, «A neglected chapter in the history of the Spanish Romance», *Revue Hispanique*, 56 (1922), p. 457; y G. Vega, «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII», en M. García Martín, ed., *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, t. II, pp. 1015-16.

²¹ *La epopeya castellana...*, cit., cap. VI, pp. 175-207; y *Romancero hispánico...*, cit., cap. XV, pp. 169-202.

²² Además de los trabajos de Menéndez Pidal, pueden señalarse los de S.G. Morley («El romance del Palmero», *Revista de Filología Española*, 9 (1922), pp. 298-310) y M.G. Profeti («Note critiche sull'opera di Vélez de Guevara», *Miscellanea di Studi Ispanici*, 10, Pisa, Università di Pisa, 1965, pp. 90-94) sobre comedias como *El conde don Pero Vélez*, *La serrana de la Vera*, *El príncipe viñador*, *Reinar después de morir* o *Los hijos de la Barbuda*.

Compré comedias famosas
de Montalbán y de Mescua;
diome divinas Godínez,
Luis Vélez escanderbecas²³.

A estos versos de la *Egloga Antonia* de Lope (1629) pueden sumarse los elogios de Pérez de Montalbán en el *Para todos* (1632) y, más aún, la evidencia de que utilizó a nuestro poeta como fuente de su auto *Escanderbech* (1629).

La bibliografía crítica sobre las comedias «escanderbecas» no parece haber estado a la altura del interés que dichas piezas suscitaron entre sus contemporáneos. Ha podido deberse, en parte, a la complejidad de problemas textuales y de atribución que presentan. Recientemente he intentado poner orden en tan enrevesado panorama mediante la recuperación y análisis pormenorizado de los distintos testimonios ligados al nombre del dramaturgo²⁴. Los resultados apuntan que la responsabilidad de Vélez se decanta con claridad en tres de las comedias localizadas: *El jenízaro de Albania*, que es la que abre el ciclo y marca muchas de las características que el personaje dramático presentará en lo sucesivo; y las dos partes de *El príncipe esclavo*. A partir de la primera de ellas, una mano diferente a la de nuestro poeta, según indicios de cierta consistencia, llevó a cabo una refundición, de la que nos han llegado dos versiones. La primera apareció publicada en la *Parte 28 de Diferentes Autores* (1634), en la perdida *Parte 28 de Lope (y otros)* (1639), en la *Parte 45 de Nuevas Escogidas* (1679) y en una serie de sueltas a lo largo del XVII. A pesar de sus deficiencias textuales y de su muy probable atribución apócrifa, tal proliferación de copias la han erigido en la pieza más conocida del ciclo, con olvido casi absoluto de las restantes. La otra versión de la comedia presuntamente refundida la ofrece el manuscrito 82.635 de la biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona, con el título de *Comedia del Príncipe Esclavo* y numerosas variantes.

Efectivamente, las conclusiones de los diferentes análisis sitúan *El jenízaro de Albania* como arranque de la serie de comedias sobre Castrioto. Por otra parte, es la que acusa con más nitidez las huellas del romance gongorino. La pieza nos era absolutamente desconocida. Ni siquiera su título se había reflejado en los documentos que hasta hoy controlábamos. Ha aparecido, junto con otras dos comedias perdidas de Vélez de Guevara, en un fondo de sueltas sin catalogar de la Biblioteca Nacional, donde debió de llegar en 1886 con el resto de los fondos de la Biblioteca de Osuna, a la que al parecer pertenecía²⁵. La responsabilidad del autor de *El diablo Cojuelo* en

²³ Manuel Machado. «La Égloga Antonia. Una obra inédita de Lope de Vega». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1 (1924), p. 472.

²⁴ «Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas», en A.R. Lauer and H.W. Sullivan, eds., *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, New York, Verlag Peter Lang (serie Ibérica). 1997, pp. 343-371.

²⁵ «Nuevas comedias famosas para rescatara Luis Vélez de Guevara», *Luis Vélez de Guevara y su época. IV Congreso de Historia de Écija* (20 al 23 de octubre de 1994), Sevilla, Ayuntamiento de Écija-Fundación El Monte. 1996, pp. 111-128.

su escritura, tal como se apunta en el encabezamiento del impreso, se ha visto respaldada por diferentes comprobaciones. Respecto a la fecha de elaboración, me he atrevido a apuntar, con todas las reservas, la franja 1608-10, apoyándome en las correspondencias métricas, estilísticas, dramáticas, con otras obras del poeta.

Los episodios dramatizados en *El jenízaro de Albania* coinciden con los de la primera parte de *El príncipe esclavo*: el protagonista inicia la acción como victorioso general del expansionismo militar de Amurates; tras conocer que es hijo de Juan Castrioto, el que fuera rey de Albania antes de ser derrocado y muerto por los otomanos, se enfrenta a sus antiguos correligionarios, los derrota y asume la Corona albanesa. Para su fábula teatral, la imaginación del poeta ha manejado con libertad los materiales proporcionados por tres vetas fundamentalmente:

- La *Corónica del esforçado príncipe y capitán Jorge Castrioto, rey de Epiro o Albania* de Juan Ochoa de la Salde. En apenas veinte páginas se acoge la franja de historia del personaje de que trata nuestra comedia, con hechos y consideraciones que pueden reconocerse más o menos fácilmente.
- La historia de Moisés que nos relata el *Éxodo*. Escanderbey ostenta paralelismos con el personaje bíblico que sólo se explican presuponiendo un afán consciente de emularlo. Este interés -que proviniendo de un escritor con antecedentes familiares de conversos no puede por menos que incitar nuestra curiosidad- habría llevado a Vélez a corregir la crónica en dos aspectos sustantivos: la ignorancia por parte del protagonista de su condición de miembro del pueblo subyugado; y la decisiva intervención de lo sobrenatural en la agnición y en su compromiso como libertador.
- En tercer lugar, sin que esto suponga jerarquía, hay que contar con el romance de Góngora como fuente inexcusable. Su explotación puede cifrarse en distintas operaciones de relevancia dramática y semántica dispares, sobre las que nos corresponde detenernos.

Debe consignarse primeramente la incrustación de los versos iniciales del poema gongorino entre los de la comedia, conformando una de las escenas decisivas para la acción de la misma. Alberto, cautivo albanés, incita con el canto distraído de los octosílabos la curiosidad de Escanderbey, quien a partir de ese momento será consciente de su verdadera identidad y proyectará la liberación de su pueblo (vv. 1667 y ss.).

Asimismo, hay que responsabilizar al romance de otros aspectos de indiscutible calado en la comedia, como son la selección y caracterización de algunos de los personajes principales. La inclusión de las bellas turcas Sultana y Rosania, su cometido en el plano amososo de la pieza, el comportamiento en éste del propio héroe, reflejan con relativa claridad los versos de Góngora.

A pesar del carácter eminentemente lírico de estos, no han dejado de proporcionar aspectos episódicos al texto teatral. Así ocurre en los primeros compases: Escanderbey ha regresado victorioso de sus campañas; al recibimiento asisten asomadas al balcón Sultana y Rosania, cuyos ojos, como en el romance, le enamoran (vv. 242 y ss.). Los requiebros nos remiten a términos, imágenes e ideas de los octosílabos gongorinos, que seguirán gravitando sobre toda la extensión de la pieza.

En ocasiones, tal proceder ha llevado a propuestas un tanto estrambóticas, en que se ha tomado por recto el sentido figurado de algunas expresiones. Sería el caso de los lazos amorosos con que se cierra el poema:

Bien conoció su valor
amor, pues para enlazalle
un lazo vio que era poco
y quiso con dos prendalle.

Con toda probabilidad, esta inocente mención le ha dado pie a Vélez de Guevara para introducir la escena -mal resuelta, por lo demás- en que las damas lanzan sendas bandas al héroe desde un balcón (v. 294).

La estrecha relación entre romance y comedia es responsable de la elevación artística de algunos momentos, pero también de desmayos evidentes. Entre los más graves puede señalarse la inconsistencia en el hacer y el hablar de los personajes implicados, con el protagonista a la cabeza. No es fácil, desde luego, encontrar un tratamiento dramático conveniente al enamoramiento dúplice que experimenta Jorge Castrioto por imposiciones del romance: el amor de Sultana y Rosania -increíblemente armónicas en amar y desamar al héroe- se convierte en molesta rémora del proyecto ideológico y teatral de quien debe convertirse en abanderado de una religión monógama.

Criábase el Albanés no es el único romance que deja huella en la obra que nos ocupa. De menor transcendencia es el eco del anónimo que sigue a éste en las recopilaciones que acogen el ciclo del Albanés: *Tuvieron Marte y Amor un día grandes combates*. En él Escanderbey se enfrenta victorioso a un león, instado por la envidia de los cortesanos turcos. Transformado en circunstancias, y sobre todo en funcionalidad, este episodio de la fiera, sin referente alguno en la crónica, se refleja en la segunda jornada de *El jenízaro de Albania* (vv. 1514 y ss). Es posible que también haya contribuido a la inclusión dentro del drama de los antagonistas cortesanos Celín y Ceilán, y a su caracterización. Si bien en este caso existen ciertas apoyaturas en el libro de Ochoa de la Salde.

Unos veinte años más tarde, Vélez de Guevara había de volver sobre el personaje con las dos comedias constitutivas de la bilogía de *El príncipe esclavo*. Tanto las alusiones de sus contemporáneos, como los resultados del análisis de fuentes, métrica, estilo, confluyen para su datación en 1628. La primera parte acoge la misma franja de la historia del héroe que la comedia vista. La segunda continúa

dicha historia a partir de ese punto, sin que los muchos materiales que contienen las páginas aún no utilizadas de la *Corónica* ni la invención de otros, la confieran los fundamentos dramáticos necesarios.

Ambas piezas ostentan la herencia recibida de *El jenízaro de Albania*. Obviamente, las huellas son superiores en la primera parte, aunque no se repite ni un solo verso, con excepción de los del romance gongorino. Si al igual que se hizo en el caso anterior, se intentan determinar las fuentes de esta segunda dramatización, de inmediato se impone una evidencia, imposible de apreciar antes de recuperar la comedia perdida: la fuente principal de la primera parte de *El príncipe esclavo* -y me atrevería a decir que única, por lo que se refiere a materiales ajenos a la invención desplegada por Vélez para esta obra- es *El jenízaro de Albania*. Nada parece indicar que el autor haya vuelto a consultar la crónica, ni a aprovechar nuevos apuntes del romance del albanés o de la historia de Moisés. Aunque, naturalmente, dichos materiales están reflejados indirectamente en la segunda comedia a través de la primera. De ésta no sólo mantendrá el planteamiento general, sino también muchos de los personajes y episodios, debidamente metamorfoseados en características y función. La Comedia Nueva ha evolucionado notablemente en veinte años de gran vitalidad. También el autor. Nuestra obra refleja una mayor maestría dramática en el planteamiento global de la acción y un tratamiento más consistente de los personajes; acusa, asimismo, la adscripción gongorina del estilo.

Por lo que a las huellas del romance se refiere, la pieza ha mantenido o transformado la mayor parte de los elementos anteriormente apuntados: Los mismos versos gongorinos se asumen con idéntica funcionalidad. Y están puestos en boca del mismo personaje. Ahora Alberto, el viejo cautivo albanés, ha ganado en relevancia, compareciendo desde el principio de la obra como testimonio vivo del dolor del cautiverio.

Rosania y Sultana, reflejo de «las dos más bellas turcas que tiene todo el Levante», se convierten en Rosa y Sultana. La incitación del romance hacía que ambas enamorasen a Escanderbey y viceversa en la primera comedia. De aquello tan insostenible dramáticamente apenas queda nada, sino es el despecho de Sultana por su amor no correspondido, que le hace urdir perjuicios para el héroe²⁶. El bajá Ceylán, deudor en parte del segundo romance, mantiene más o menos su papel de rival celoso de los éxitos del albanés.

Por lo que a episodios se refiere, la segunda comedia conserva con modificaciones el del león, que en la primera procedía también del segundo romance del Albanés. En ambas piezas la fiera es utilizada como instrumento de Amurates y los cortesanos celosos para acabar con el héroe.

²⁶ A las turcas les ha salido en la húngara Cristerna una adversaria invencible en el terreno amoroso, que también lo es de Amurates en el guerrero. De la hermosa y agerrida cristiana se enamorará el héroe desde el arranque de la pieza y tendrá en ella una apoyatura fundamental para la liberación de su pueblo. La dama, junto con el gracioso Laín, comportan las dos más importantes novedades por lo que a *dramatis personae* se refiere.

A partir de la primera parte de *El príncipe esclavo* se habría elaborado la refundición que en dos versiones ofrecen numerosos testimonios con el mismo título o con los de *El príncipe Escanderbey* y *El gran Jorge Castrioto*. Por lo que se refiere a los reflejos de nuestro romance, estos se mantienen con las mismas características que veíamos en el texto fuente²⁷.

Escanderbech es el título que recibe el auto sacramental de Pérez de Montalbán, publicado en 1632 dentro de la miscelánea del *Para todos*. Su responsable ha contrahecho al sentido religioso muchos de los elementos de la primera parte de *El príncipe Esclavo*²⁸. La fecha de composición se situaría muy cercana a la de la biología de Vélez de Guevara: bien podría haber sido escrita en 1629, que es el año que figura en un manuscrito de la pieza²⁹. El estrecho seguimiento que hace de la comedia de Vélez lo conecta indirectamente con el romance de Góngora. Romance cuyos primeros versos también se cantan, aunque con importantes alteraciones por lo que se refiere al personaje que lo hace y, sobre todo, a su función: la sultana Rosa avisará con él a Amurates de la futura traición de Escanderbey. El aprovechamiento de los versos de Góngora pudo ser sugerido por la comedia, pero, al mismo tiempo, las diferencias en su manipulación apuntadas suponen un reconocimiento de la autonomía del poema octosilábico y de su vigencia cuarenta años después de escrito.

También *Escanderberg* se titula la comedia burlesca que se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional, a nombre de Felipe López, que podría estar tapando el de Juan Matos Fragozo³⁰. Se trata de una estrambótica pieza, de desaliñada factura y burdos mecanismos paródicos, elaborada básicamente a partir de *El príncipe Escanderbey*, refundición de la primera parte de *El príncipe esclavo*, y con alguna atención también al auto sacramental de Montalbán. La pieza tiene, al menos, el valor de marcar la relevancia conseguida por el personaje y por la obra de Luis Vélez. Las huellas del romance son difícilmente reconocibles tras tantas y tan drásticas intermediaciones. De todas formas, no podían quedar sin evocación sus versos iniciales, convencido el autor de que el público los reconocería y apreciaría la audacia jocosamente de su transformación. Su transcripción puede servir de ajustado testimonio de la altura artística de la pieza:

²⁷ En la versión difundida en forma impresa, la cual constituye el texto más conocido de todos los «escanderbecos», existe un nuevo episodio gongorino, aunque esta vez no tiene que ver con el Góngora romanceril, sino con el culterano. El gracioso Lain, uno de los personajes novedosos de la segunda comedia sobre Escanderbey, recita un soneto, muy emparentado con otros de la época, en que se remeda hiperbólicamente y jocosamente el estilo de la «secta» de poetas oscuros hasta hacerse absolutamente incomprensible.

²⁸ La idea de esta operación podría haber sido sugerida por el gran peso que tiene ya el factor religioso en el texto de Vélez. Su potenciación había sido una de las modificaciones de sentido más notables sobre *El jenizaro de Albania*.

²⁹ Biblioteca Nacional de Madrid: Ms. 15.213.

³⁰ F. Pérez y González, «La 'cuestión' de Albania en el teatro antiguo español», *La Ilustración Española y Americana*, 47 (1903), p. 118. En el catálogo de Paz y Melia se dice: «Letra del s. XVII, parecida a la de Matos Fragozo» (*Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Tomo 1, 2ª ed., Madrid, Blass s.a. Tipográfica, 1934, n° 1.276).

Criábase el albanés
 en la Cortes de Amurates
 como suelen los tomates
 en campos de Leganés.

El corpus registrado de piezas escanderbecas incluiría además un entremés de Melgarejo con el mismo título que las anteriores: *Escanderbech*; la *Mojiganga de personajes de títulos de comedias por estilo nuevo* de Vicente Suárez de Deza, donde el héroe comparece como personaje; la escena inicial de *Las aventuras de Grecia*, nueva comedia burlesca, en que se toma como referente jocoso el comienzo de *El príncipe Escanderbey*. De esta refundición derivan también los otros testimonios que se acaban de mencionar, estrechamente asociados por las referencias a unos mismos personajes y episodios, así como por su tratamiento jocoso³¹.

Fuera de la secuencia queda *Los hijos del dolor y Albania tiranizada*, comedia de Francisco de Leyva y Ramírez de Arellano, de la que no podemos dar una fecha exacta dentro de la segunda mitad del siglo XVII. Es la única pieza sobre el personaje que se sale del influjo de la tradición dramática inaugurada y alimentada por Vélez de Guevara. También lo hace de otras fuentes cronísticas o literarias sobre el héroe. Excepto en algunos pequeños detalles, la historia de Escanderbey se hace irreconocible. De donde no ha podido escapar es de la fuerza evocadora de los primeros versos del romance del Albanés. Resuenan estos en las palabras con que Amurates reclama la custodia de los hijos de Castrioto:

De impedir no trates
 lo que afirman tus quilates,
 pues dirà el mundo después,
 engañòle el Albanès
 en las Cortes de Amurates;
 y los tengo de llevar,
 aunque algun pesar recibas,
 en fe que se han de criar:
 no como prendas cautivas,
 sino que van à mandar³².

La posibilidad de que el público reconociese la referencia literaria debajo de tan decidida transformación comporta un expresivo índice de su actividad en la segunda mitad del siglo XVII.

Una breve recapitulación servirá de remate de las presentes páginas. La fortuna dramática del romance del Albanés estuvo fundamentalmente ligada a la

³¹ Ver G. Vega, «Luis Vélez de Guevara en la maraña...», cit.

³² Cito por el ejemplar de la edición suelta (s.l., s.i., s.a.) que se custodia en la biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander [sig. 32.279].

explotación que del mismo hizo Vélez de Guevara en *El jenízaro de Albania*, hasta ahora inaccesible. Sus reflejos en distintos niveles de la construcción de la comedia pasaron a las sucesivas más o menos adelgazados.

Ramón Menéndez Pidal bosquejaba cuatro posibilidades en el aprovechamiento de los romances por parte de la comedias³³: a) los narrativos mediatizan el argumento; b) en el caso de los líricos, «el romance suele ser cantado en oportuna conexión con la acción escénica»; c) los breves pero narrativos y dialogados, se reparten en el diálogo dramático; d) distintos romances de un ciclo se aprovechan en una misma comedia. Menos la tercera, que no hace al caso del poema que contemplamos, he reconocido las tres restantes en la obra analizada. Y pienso que convendría añadir una más: el romance puede contribuir -como en nuestro caso ocurre- a configurar el número y la personalidad de las *dramatis personae*.

Se constata, asimismo, la existencia de variantes textuales en los versos del romance cantados -no recitados- dentro de las distintas piezas. Los dramaturgos parecen citarlos de oídas: lo que se da la mano con otros testimonios que marcan esa suerte de tradicionalización del romancero artístico de la que también hablaba don Ramón³⁴.

³³ *Romancero hispánico...*, cit., II, pp. 173-74.

³⁴ *Ibid.*, II, p. 158.