

BIBLIOTECA DI STUDI ISPANICI

38

# BIBLIOTECA DI STUDI ISPANICI

A CURA DI

Giuseppe Di Stefano (Pisa), coordinatore

Giovanni Caravaggi (Pavia),  
Antonio Gargano (Napoli), Valentina Nider (Trento),  
Norbert von Prellwitz (Roma), Maria Grazia Profeti (Firenze),  
Aldo Ruffinatto (Torino), Tommaso Scarano (Pisa)

Carlos Alvar (Ginevra), Ignacio Arellano (Pamplona),  
Aurora Egido (Zaragoza), José Lara Garrido (Málaga),  
José Manuel Lucía Megías (Madrid, Complutense)

Segreteria di redazione:  
Elena Carpi (Pisa)

*El prodigioso*  
*Príncipe transilvano*

*Edición crítica, introducción y notas de*  
Federica Cappelli

*visualizza la scheda del libro sul sito [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)*



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Pubblicazione realizzata con il contributo dei Fondi di ricerca di Ateneo 2022  
erogati dal Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa*

© Copyright 2022

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)

[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676656-4

*Para Margherita y sus horizontes infinitos*



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
Problemas de autoría y datación	14
Historia y ficción	16
Fortuna de «El prodigioso Príncipe transilvano»	20
La pieza refundida	22
Problemas textuales	25
Sinopsis argumental	32
Sinopsis de la versificación	34
Criterios de edición	35
BIBLIOGRAFÍA CITADA	37
<i>EL PRODIGIOSO PRÍNCIPE TRANSILVANO</i>	45
APARATO CRÍTICO	201
APÉNDICE	243
<i>Relación de lo sucedido al Serenísimo Príncipe Sigismundo Bátori, Príncipe de Transilvania, Moldavia y Valaquia, desde el principio del año pasado de noventa y cuatro hasta último de octubre del dicho año</i>	245
<i>Carta de Mahomet, Tercer Emperador de los turcos, escripta al Serenísimo Sigismundo Bátori, Príncipe de Transilvania, Moldavia, Valaquia, &amp;c. Traducida de lengua turquesca en lengua italiana en Roma, en la estampa del Gavia, en el año de mil y quinientos y noventa y cinco. Con Licencia de los Superiores</i>	251
<i>Relación verdadera del linaje y descendencia del Serenísimo Sigismundo Batorio, Príncipe de Transilvania, Moldavia y Valaquia, sacada de historias auténticas y relaciones muy verdaderas, venidas de aquellas partes, con algunas de sus hazañas y proezas dignas de gran memoria</i>	253
ÍNDICE ONOMÁSTICO	259





## EL PROYECTO

Esta edición crítica se enmarca en un proyecto de edición del fondo teatral manuscrito de la Real Biblioteca de Palacio de Madrid, en gran parte procedente de la colección de Diego Sarmiento de Acuña, primer Conde de Gondomar (1557-1626). En el origen de este proyecto, coordinado por Luigi Giuliani, con la colaboración de Fausta Antonucci, Anne Marie Lievens y Marco Presotto, están los trabajos de investigación y catalogación sobre dicho fondo llevados a cabo por Stefano Arata. Se trata de un caudal dramático ingente y muy heterogéneo, cuya divulgación en ediciones fiables permite arrojar luz sobre una época aún bastante oscura de la escena teatral española, es decir, las últimas décadas del siglo XVI, en los albores de la Comedia Nueva.

El proyecto, cuyo título es *Gondomar Digital. La colección teatral del conde de Gondomar*, se inserta, a su vez, en el marco de un proyecto científico de Humanidades Digitales más amplio que incluye también la base de datos *Calderón Digital* y prevé la publicación de la edición crítica y anotada del citado fondo manuscrito de la Real Biblioteca en la plataforma *Gondomar Digital* (<http://gondomar.tespasiglodeoro.it/>). Debo mi gratitud a Luigi Giuliani y a los demás miembros del equipo de coordinación del proyecto por haberme permitido publicar la edición del *Prodigioso Príncipe transilvano* en formato tradicional para ofrecer, además de la propia edición crítica y anotada del texto de la comedia, una introducción más amplia y un apéndice que incorpora la transcripción de un pequeño *corpus* de textos (una carta y dos relaciones de sucesos) en los que el autor de la pieza se inspiró a la hora de componerla. La versión en línea de la presente edición se publicará en la citada plataforma.

## AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar toda mi gratitud a Luigi Giuliani, guía ejemplar en este largo viaje filológico a la Transilvania del siglo XVI. También quisiera agradecer a Blanca Perinán por sus amables y valiosas sugerencias, a Giulia Poggi, por brindarme siempre preciosos consejos y ponerme a disposición con generosidad sus finos conocimientos, a Rosa García, por su disponibilidad constante frente a mis reiteradas consultas lingüísticas, a Angela Moro, por su valiosa colaboración, y a Enrico Di Pastena, por ayudarme a aclarar numerosas dudas.

Un gracias especial va a mi marido Fabio por haberme salvado más de una vez de mis fatales despistes informáticos y a mi madre, hispanista en ciernes, a pesar suyo.



## INTRODUCCIÓN



La comedia de *El prodigioso Príncipe transilvano* circuló a lo largo del siglo XVII en dos versiones principales: una versión original atribuida a Lope de Vega o a Vélez de Guevara y otra, posterior, asignada a Matos y Moreto o a Pérez de Montalbán<sup>1</sup>. De la primera versión, que es la que corresponde a la presente edición, se conocen solo dos testimonios: la copia manuscrita conservada en la Real Biblioteca de Palacio y asignada a Lope, que remonta a finales de los años 40 del siglo XVII y una edición impresa atribuida a Vélez y publicada en la supuesta parte XXI de la colección *Diferentes autores* – según Profeti entre 1625 y 1630 (Profeti 1988: 21-24) – con el título de *El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania*<sup>2</sup>, que se conserva en un único ejemplar en la biblioteca universitaria de Friburgo. Editó el testimonio manuscrito Emilio Cotarelo en su edición del

<sup>1</sup> Esta otra versión, más bien diría refundición, dado que el texto aparece recortado y en gran parte modificado, se publicó dos veces en volumen y posteriormente en numerosas ediciones sueltas. En cuanto a las ediciones en volumen, la primera salió anónima en 1651, con el título de *La defensa de la fe y príncipe prodigioso*, en *El mejor de los mejores libros que han salido de comedias nuevas* (Alcalá, María Fernández - Tomás Alfay, 1651, pp. 93-133, BNE R/17932) y fue reeditada en 1653 por María Quiñones y Manuel López (BNE R/2277). La segunda, que se atribuye a dos autores en la tabla y solo a Matos en el encabezamiento de la primera jornada y lleva el título de *El príncipe prodigioso*, salió en 1653 en la colección *Doce comedias de las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas* (Lisboa, Craesbeek, 1653, pp. 95-138, BNE R/13720). Por lo que atañe a las sueltas, tres, en las que figura la atribución a Matos y Moreto, se publicaron en 1751, 1777 y 1802, respectivamente en Madrid (Antonio Sanz, 1751, N. 107, BNE T/3388), Valencia (José y Tomás Orga, 1777, N. 223, BNE T/6371; BNE T/19563) y de nuevo en Madrid (Quiroga, 1802, BNE T/14807/7). A ellas hay que añadir otras dos: una se editó en Salamanca sin año ni indicación de autor y otra se publicó a nombre de Moreto sin pie de imprenta (ITB, 57032). Finalmente, figura otro buen número de sueltas, que se imprimieron en Sevilla, Madrid y Barcelona, también sin año, en las que la obra se atribuye a Pérez de Montalbán (para más información sobre las sueltas atribuidas a Juan Pérez de Montalbán, véase Profeti (1976: 492-499); para más detalles en general sobre las refundiciones de *El prodigioso Príncipe transilvano*, cfr. Pannarale 2010: 956 y Vaioopoulos 2020: 126-128).

<sup>2</sup> A raíz de la existencia de distintas versiones de la comedia con diferentes autorías y ediciones, se ha producido un inevitable desorden en los catálogos bibliográficos, donde el texto aparece ora atribuido a Lope de Vega o a Vélez de Guevara, ora como obra escrita en colaboración por Matos y Moreto o por dos ingenios, ora como pieza individual de Juan Pérez de Montalbán (cfr., entre otros, García de la Huerta 1785: 52, 147; La Barrera 1968: 240a; Profeti 1976: 492-499; Urzáiz Tortajada 2002: 430, 512, 677, 700; moretianos.com). Para los ensayos y catálogos que, sobre todo en la segunda mitad del siglo pasado, se han ocupado, no siempre de manera correcta, del texto y sus versiones y atribuciones, remito a Clark 1971.

teatro de Lope de Vega publicada por la Real Academia<sup>3</sup>, mientras que el impreso fue publicado por Adolf Schaeffer en la colección *Ocho comedias desconocidas de Don Guillem de Castro, del Licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara etc. tomadas de un libro antiguo de comedias nuevamente hallado, y dadas a luz*<sup>4</sup>.

### *Problemas de autoría y datación*

La comedia que editamos no cuenta todavía con una atribución y con una datación seguras. Las numerosas hipótesis sobre su autoría que se han venido formulando desde el principio del siglo XX hasta la actualidad – sean ellas contrarias a la autoría de Lope (Morley y Bruerton 1940: 331; Cioranescu 1954: 113; Sambrian 2012a, 2012b; Peale 2007) o de Vélez (Cotarelo y Mori, 1916: viii-xix) o de ambos (Clark 1971: 62 ss.) – no han sido confirmadas de manera definitiva y con pruebas irrefutables. Pese a esta incertidumbre, entre los críticos prevalece la tendencia a rechazar la atribución a Lope (Morley y Bruerton 1968: 54) a favor de la de Vélez, basándose, en primer lugar, en la métrica (Bruerton 1953): la predominancia de redondillas y quintillas en nuestra pieza parece ser ajena a los modelos típicos del Fénix; en segundo lugar, se debe a los paralelismos con comedias del propio Vélez, como, por ejemplo, *El jenízaro de Albania*, que coincide «en su asunto central y en distintos motivos recurrentes» con *El prodigioso Príncipe transilvano*, además de estar dedicada, como esta, a celebrar a un héroe cristiano de la Europa oriental (Vega García-Luengos 2013: 316 y 2020: 118 nota 61)<sup>5</sup>.

Recientemente, la aplicación de nuevas herramientas informáticas a los frecuentes problemas de autoría del teatro español aurisecular ha permitido apuntar a otra posible atribución para nuestra comedia: a partir de los análisis estilométricos de ETSO (*Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*) (Cuéllar y Vega García-Luengos 2017-2022), a las atribuciones tradicionales se le ha añadido la de Damián Salustio del Poyo. Se trata, por supuesto, de una hipótesis basada en un uso léxico cercano al del dramaturgo murciano detectado por un proceso informático que, en cuanto automático, debe ser utilizado con cierta cautela. Desgraciadamente, los datos de que disponemos hoy en día no permiten ni confirmar ni rechazar la propuesta de paternidad procedente del citado análisis estilométrico, y ni aún menos consienten hacer

<sup>3</sup> *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (nueva edición), *Obras dramáticas*, Tomo I, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916, pp. 369-421.

<sup>4</sup> Leipzig, F. A. Brockhaus, 1887, pp. 147-261.

<sup>5</sup> Remitiendo a las teorías de George Peale (que está preparando, a su vez, una edición de la misma comedia), Vega García-Luengos (2020: 118) sostiene que la pieza podría ser «the work of an unknown Seville author of the late sixteenth century» y que «around 1621 Vélez rewrote it for a court festival».

una nueva propuesta más concreta y fiable. Sin embargo, sí, nos inducen, por un lado, a rechazar la atribución de la comedia a Lope por las motivaciones métricas ya aludidas, que compartimos, y, por el otro, a no rehusar a priori la de Vélez con razón de su joven edad en la época a la que se hace remontar la comedia, porque, según nuestra hipótesis de datación (que veremos a continuación), el dramaturgo por entonces rozaba casi los veinte años.

Un poco más clara es la cuestión de la fecha. Las indicaciones históricas internas al texto, que remiten a acontecimientos ocurridos entre 1594 y 1596, y la estructura métrica de la comedia llevan a la crítica (Cotarelo 1916, Bruerton 1953, Cioranescu 1954 y Rambaud 1995) a colocar tradicionalmente su redacción a finales del siglo XVI. Los recientes estudios de González Cuerva (2006 y 2020) y Espejo (2016) sobre la deuda de la comedia con las relaciones de sucesos admiten una datación más puntual que el primer estudioso fija en el verano de 1596. A raíz de su teoría, hay un corpus de al menos cuatro relaciones de sucesos publicadas en Sevilla por Rodrigo de Cabrera en el mes de junio de 1596, cuyos contenidos coinciden con las empresas de Segismundo Báthory representadas en la comedia; a ellas hay que sumar una carta del mismo año dirigida por Mahometo III al Príncipe transilvano (González Cuerva 2006). Sin embargo, existe otra relación, igualmente publicada por Rodrigo de Cabrera, pero en 1597, que, en mi opinión, es oportuno considerar. A diferencia de las demás relaciones, que narran las empresas victoriosas de Segismundo en el campo de batalla o las peripecias políticas internas a su corte, esta se presenta como una suerte de biografía destinada a completar la representación de un príncipe valiente y virtuoso. Si la deuda del autor con la relación recién mencionada es auténtica, como creo y como muestro a continuación, es necesario posponer la posible datación de la comedia para después de 1597. Veámoslo.

Entre los diversos datos biográficos incluidos en la relación y destinados a subrayar el perfil cristiano de Báthory, aparecen dos episodios premonitorios en los que vale la pena detenerse porque el autor de la comedia los reproduce fielmente en el texto: el primero es la aparición en el cielo de una misteriosa señal de fuego, parecida a un cometa, antes de la victoria del Príncipe contra los turcos, en octubre de 1595, y el segundo, ocurrido poco después, en el mismo año, remite a la presencia continuada de un águila real en el campo de batalla en Valaquia. Ambas predicciones se reproducen en el acto III de la comedia: la relativa al águila en los vv. 3703-3710 y la otra, referente al fuego, en los vv. 3753-3782. Como muestra de esta deuda, he aquí el episodio del águila tal como aparece en la versión de la relación:

La otra [cosa] fue que, estando este Príncipe con su ejército en una provincia de las que ha ganado al Turco, llamada Valaquia, cuando la entraba conquistando, vino un águila real y se puso sobre el pabellón del Príncipe, y estuvo allí todo el día [...]  
(Mosquera 1597: 129v)

y compárese con los vv. 3703-3710 de nuestra edición:

NUNCIO	Aquella águila que ayer de estas montañas bajó y en tu tienda se sentó, lo mismo volvió hoy a hacer.	3705
PRÍNCIPE	¡Por Dios, que tiene misterio!	
NUNCIO	Sí, es pronóstico, señor, que has de ser emperador, que águila promete imperio.	3710

El carácter prodigioso de esta anécdota y de la de la aparición del fuego habría originado, según escribe el autor de la misma relación, el apelativo de «príncipe de milagro y prodigio» (Mosquera 1597: 129v) habitualmente referido a Segismundo Báthory y del que también procede el título de la propia pieza. De ahí que no se pueda evitar incluir también esta relación de 1597 entre las fuentes documentales de las que el autor de nuestra comedia entresacó informaciones y anécdotas.

### *Historia y ficción*

La pieza, cuyos rasgos estructurales evidencian, como veremos, un teatro todavía en fase embrionaria, explota un tema de moda en las relaciones de sucesos (González Cuerva 2006: 294): el de la «larga guerra» contra los turcos (1593-1606)<sup>6</sup>. Concretamente, se escenifican los hechos históricos posteriores a la decisión del Príncipe transilvano, Segismundo Báthory, de romper su lealtad al Turco para pasar al campo cristiano, decisión que el joven Báthory tomó a sugerencia de su mentor, el jesuita español Alfonso Carrillo, y de su tío materno, Esteban Bocskai. Tal acontecimiento, que ocurrió con ocasión de la Dieta transilvana del febrero de 1594 – antes de cuyo término, pues, la comedia no pudo escribirse –, causó la reprobación de la nobleza transilvana, temerosa del viraje autoritario del Príncipe y poco confiada en el apoyo de los Habsburgo<sup>7</sup>. De ahí el supuesto complot destinado al fracaso

<sup>6</sup> El tema antiotomano se convirtió, según sostiene García Cárcel (1994: 15), en una auténtica psicosis para la sociedad española de los Siglos de Oro.

<sup>7</sup> Así explican Köpeczi et al. (eds. 2018) la resistencia y el escepticismo de los nobles de Transilvania frente a la arbitraria decisión del Príncipe de afiliarse a la Santa Liga: «This bold stroke was rather deceptive, for it was executed on a unilateral decision of the prince and lacked the backing of the diet and the feudal estates. Chancellor Kovacsóczy remained wedded to the traditional, Turkish-oriented policy, as did most of Transylvania's aristocrats, who were unable to forget the events of the 1550s. Their reservations found justification in the fact that the Habsburgs, despite all the promises of help, went to war with insufficient forces. Contributions came only from the German Empire, then



representado en la obra, que los aristócratas transilvanos, conservadores, filo-otomanos y en gran parte protestantes, tramaron contra Segismundo y por el que fueron condenados a muerte; un castigo, este, que en la comedia se traduce en una escena apoteótica, tan macabra como espectacular, en la que el Príncipe aparece sentado en su trono con encima una especie de corona realizada con las catorce cabezas cortadas de los nobles rebeldes<sup>8</sup>.

La alianza con los Habsburgo, fruto de la rebelión contra los turcos, se selló en agosto de 1595 con la celebración de la boda entre la archiduquesa María Cristina, sobrina del emperador Rodolfo II, y el propio Segismundo. Es otro acontecimiento que forma parte del argumento de la pieza<sup>9</sup>, donde, conforme a su índole puramente histórica, el episodio se ofrece como el resultado de una simple negociación política. Aunque está desprovista de las connotaciones amorosas propias de la comedia nueva, la unión entre los dos personajes se nos presenta como sólida y reforzada por el aprecio y la confianza de la Archiduquesa hacia su esposo, a quien ella misma ve y describe como el héroe triunfal capaz de derrotar al enemigo turco<sup>10</sup>. Se trata, sin embargo, de una visión del todo irreal, ya que el de Segismundo y María Cristina fue un matrimonio infeliz que el Papa Clemente VIII disolvió solo cuatro años después por no haberse consumado<sup>11</sup>.

Al representar el contraste entre turcos y cristianos, la comedia concede bastante espacio también al antagonista de Segismundo Báthory, el sultán otomano Mehmed III, y a su entorno. Es justamente en el palacio de este, en Constantinopla, donde se desarrolla la escena de apertura de la obra, que reproduce la masacre de los hermanos del Sultán ocurrida en el mismo momento de su subida al trono<sup>12</sup>. Semejante *incipit in medias res* no solo iba a captar enseguida la atención del público, sino que ponía de inmediato el acento en la

in a phase of disintegration, from a papacy weakened by the Reformation, and from the Republic of Venice. Other European countries remained neutral, and the chancellor of neighbouring Poland, Jan Zamoyski, preferred to nurture cordial relations with the Sublime Porte».

<sup>8</sup> La realidad de los hechos fue igualmente cruel, aunque no tan espectacular: los opositores del Príncipe fueron arrestados todos el 28 de agosto de 1594, luego algunos de ellos fueron decapitados y otros condenados a muerte por garrote (Köpeczi et al. eds. 2018). Según refiere István Keul (2009: 139 y nota 2), la brutalidad con la que Segismundo Báthory castigó a los rebeldes impresionó a la *élite* transilvana protestante hasta el punto de que muchos miembros de las familias de los condenados se convirtieron al catolicismo por temor a represalias.

<sup>9</sup> En realidad, la adhesión de Transilvania a la Santa Liga se había solemnizado ya a principio de 1595 en Praga, pero este episodio no forma parte de la trama de la comedia (cfr. Keul 2009: 139).

<sup>10</sup> Cfr. especialmente III, vv. 4172 y ss.

<sup>11</sup> «The marriage was disastrous because of the prince's extravagant character and his sexual impotence. The rumour of his impotence spread and, in 1599, appeared for the first time in contemporary accounts, in which his former shining image was increasingly discredited» (González Cuerva 2020: 107).

<sup>12</sup> A partir del reinado de Mehmed II el Conquistador (1432-1481) los turcos adoptaron la llamada Ley del Fratricidio que, a falta de una norma específica que regulara la sucesión al trono, otorgaba valor jurídico a la práctica de considerar a sus hermanos, posibles aspirantes a la corona, como una amenaza de desorden para el reino (Imber 2004: 109-110).

crueledad tiránica de Mehmed, allanando así el terreno para su enfrentamiento con el Príncipe transilvano<sup>13</sup>. La imagen del Gran Turco como tirano sanguinario se refuerza también con otra escena igual de impactante: en ella el fantasma del fundador de la dinastía turca, Otomán I, sale de su tumba rodeado de tantos hermanos de Mehmed III como pueden caber en el escenario, cada uno exhibiendo el tipo de muerte que él le había infligido<sup>14</sup>. El largo monólogo de Otomán incluye también un repaso de la historia del imperio turco a través de todos sus sultanes, de cada uno de los cuales refiere las principales características y hazañas, que contraponen al destino adverso de Mehmed III. Se trata de un relato escrupuloso y bien documentado, para el cual el autor de la pieza debió de tener en cuenta las crónicas sobre los orígenes e historia del imperio otomano que circulaban por entonces, como el *Comentario de le cose de' Turchi* de Paolo Giovio (Roma, Antonio Blado D'Asola, 1535) o *Dell'Historia universale dell'origine et imperio de' Turchi* de Francesco Sansovino (Venezia, Francesco Sansovino e Compagni, 1560) o el *Compendio historico, delle guerre ultimamente successe tra Christiani, & Turchi...* de Cesare Campana (Vinegia, Altobello Salicato et Giacomo Vincenti, 1597)<sup>15</sup>.

La escena de la aparición de Otomán I es importante no solo por insistir en el carácter feroz y perjudicial del Sultán, sino porque funciona de *trait d'union* entre el componente musulmán de la comedia y el católico: es el mismo espectro, de hecho, quien anuncia al monarca turco un presagio ominoso para su imperio, a saber, la llegada de un «hombre prodigioso» – el Príncipe de Transilvania – capaz de domar y castigar el orgullo de Mehmed poniendo fin a la «casa otomana» (I, vv. 733-750)<sup>16</sup>. Y, efectivamente, el resto de la comedia está dedicado a presentar a Segismundo y sus extraordinarias cualidades como príncipe benévolo y caritativo, quien, sin embargo, muestra toda su fuerza y determinación al rechazar la perentoria petición de Mehmed de que se le someta y le permita cruzar sus tierras. Es así cómo se reproduce en la obra la histórica ruptura del pacto con el turco, a la cual sigue, como ya se ha dicho, la reacción adversa de los nobles transilvanos, pro-turcos y protestantes, que también se escenifica: son dos hechos esenciales para la construcción de la imagen de Báthory como

<sup>13</sup> Un análisis más detenido de la escena se encuentra en Cappelli (en prensa).

<sup>14</sup> Cfr. I, v. 732 *Acot*.

<sup>15</sup> En estas obras aparecen análogos, aunque más detallados, resúmenes históricos; el *Compendio historico* de Cesare Campana, por ejemplo, presenta una *Dichiaratione dell'arbore della famiglia Ottomana*, in cui si passano in rassegna tutti i sultani ottomani, narrandone il regno nel dettaglio (C. Campana, *Compendio historico, delle guerre ultimamente successe tra Christiani, & Turchi...*, Vinegia, Altobello Salicato et Giacomo Valenti, 1597, pp. 5-19).

<sup>16</sup> La profecía sobre el fin del imperio otomano se había evocado ya, con tonos aún más apocalípticos, al leer la lámina contenida en un cofre de hierro destinado al Gran Turco: allí también se anunciaba la llegada de un príncipe prodigioso que, como un nuevo Moisés, liberaría a los cristianos de la esclavitud otomana (cfr. I, *Lámina* después del v. 591).

príncipe cristiano absoluto, capaz de combatir a los enemigos de la cristianidad en ambos frentes, el turco y el herético.

En cambio, el enfrentamiento bélico entre turcos y cristianos no tiene cabida en la pieza, excepto por las alusiones y los relatos de los personajes. Entre ellos destaca el de la importante victoria del Príncipe transilvano contra el Gran Turco en la batalla de Giurgiu de 1595. Es este el episodio militar al que se le concede mayor énfasis – aunque solo sea verbal<sup>17</sup> – ubicándolo hacia el final de la comedia para que contribuya a la máxima exaltación del protagonista, aunque el auténtico artífice de tal victoria fue Miguel el Valiente, príncipe de Valaquia<sup>18</sup> y aliado del propio Segismundo Báthory<sup>19</sup>. Estamos ante una de las muchas pruebas de reelaboración arbitraria de la Historia en la obra; pensemos también, por ejemplo, en cómo se colocan en la misma línea temporal hechos ocurridos en años diferentes:

la ruptura de vasallaje de Segismundo y la rebelión subsiguiente de su nobleza (V-1594), la victoria y venganza sobre los sediciosos (X-1594), el pacto con el Emperador (I-1595), la boda con la archiduquesa Cristina (VII-1595), la culminante batalla de Giorgio (28-X-1595) [...], el envío del nuncio Ludovico Anguisciola, que le entregó un estoque bendecido por el Papa; la embajada de Carrillo a España y el socorro en dinero que hace Felipe II, todo en mayo-junio de 1596, lo mismo que el retorno del ejército otomano capitaneado por el propio Mehmet III (González Cuerva 2006: 291).

El autor, pues, moldea la Historia según le conviene, eligiendo de sus fuentes los episodios y las anécdotas que mejor contribuyen a la transmisión del mensaje de propaganda política filocristiana y proespañola que rige la obra. Desde esta perspectiva hay que entender también la caracterización del confesor del Príncipe, el padre Alfonso Carrillo, casi glorificado en nombre de sus valores castellanos y su virtud cristiana. Y tampoco podemos olvidar las repetidas referencias a san Jacinto, primero en el nombre del personaje del cautivo cristiano, que tiene un papel relevante sobre todo en el final de la comedia, luego en la escena milagrosa en la cual el Príncipe, al rezar delante de san Jacinto puesto en un altar, se salva del estallido de una mina que debía matarle (I, v. 1418*Acot* y ss.) y finalmente en la oración que el propio cautivo dirige al Santo. No se trata ciertamente de una referencia casual, visto que el dominico polaco Jacek Odrowąż fue canonizado por Clemente VIII como san Jacinto en el mes de abril de 1594.

Como es de esperar, semejante novelación de la realidad no podía sino afectar también al propio protagonista de la pieza: aunque la comedia

<sup>17</sup> Cfr. III, vv. 3929 y ss.

<sup>18</sup> Se trata de Mihai Viteazul (1558-1601), vaivoda de Valaquia desde 1593 hasta 1601, quien, en 1595, se sometió a la soberanía del Príncipe transilvano para garantizarse su apoyo contra la amenaza turca y derrotó a los otomanos en las batallas de Călugăreni (agosto de 1595) y Giurgiu (octubre de 1595) (más noticias en Pop 2006: 178 y Tracy 2016: 310).

<sup>19</sup> Para más detalles cfr. Keul 2009: 141 y Köpeczi et al. (eds. 2018).

lo presente como un príncipe «prodigioso», modelo de heroísmo bélico y virtudes cristianas, Segismundo Báthory fue un personaje controvertido, caracterizado por una religiosidad «exacerbada y algo enfermiza», unida a un carácter inseguro e inestable (Arienza Arienza 2009: 89, Cappelli en prensa) que le llevó a menudo a tomar decisiones irresponsables. Por ejemplo, en abril de 1598, a los pocos años de haber dado su apoyo a la causa de los Habsburgo<sup>20</sup>, decidió abdicar del trono de Transilvania en favor del emperador Rodolfo para volver a reclamarlo solo cuatro meses después<sup>21</sup>: nada más alejado, pues, del modelo casi mítico del prudente príncipe cristiano, dotado de valentía, misericordia y sentido de la justicia, evocado en la comedia (Sambrian 2010: 451). Al fin y al cabo, era esta la imagen que del Transilvano tenía la Europa cristiana gracias a las numerosas relaciones de suceso circulantes sobre su persona y sus peripecias antiotomanas. No olvidemos que también tales textos no eran sino el fruto de una propaganda política orientada a transmitir una única ideología político-religiosa: la católica imperial<sup>22</sup>. Nuestra comedia debe pues contextualizarse dentro de un proyecto de construcción y difusión de la imagen ideal del príncipe cristiano fronterizo que, por entonces, se atribuía a la figura de Báthory.

### *Fortuna de «El prodigioso Príncipe transilvano»*

Su connotación filoespañola le aseguró a la obra un inevitable éxito; según refiere Cioranescu (1954: 95), *El prodigioso Príncipe transilvano* se quedó «en el repertorio», y «solo en Valladolid, de donde conocemos la cronología de todas las representaciones», se siguió representando hasta principios del siglo XVIII. Sin embargo, hay que tener cuidado con esta afirmación, porque la existencia de la refundición de mediados del siglo XVII – *El príncipe prodigioso* –, conocida también con títulos alternativos parecidos al de nuestra pieza<sup>23</sup>, puede haber generado cierta confusión. En la base de datos ASODAT (Ferrer Valls dir. 2019), por ejemplo, al listar las piezas de Vélez de Guevara se confunde la única edición impresa de nuestra comedia con su refundición<sup>24</sup>, mientras que en CATCOM (Ferrer Valls et al. 2012-2022)

<sup>20</sup> Sobre los efectos para Transilvania de la alianza filocristiana con Rodolfo de Habsburgo, cfr. Cappelli (en prensa).

<sup>21</sup> Debido a su inestabilidad como monarca, Segismundo reinó a intervalos en los años siguientes: 1581-1594; 1594-1598; 1598-1599; 1601-1602 (Arienza Arienza 2009: 86).

<sup>22</sup> Sobre la visión del teatro barroco como instrumento de propaganda monárquica y de instrucción del pueblo, véase, por ejemplo, Carreño-Rodríguez 2009: 217-226 y García Martín 2016.

<sup>23</sup> Respecto al título de la refundición de nuestra comedia, en la base de datos ASODAT (Ferrer Valls dir. 2019) se dan las siguientes variantes: *El príncipe de Transilvania*, *El príncipe más prodigioso*, *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, *El transilvano*.

<sup>24</sup> «*El capitán prodigioso, Príncipe de Transilvania*. Escrita a partir de 1621. Impresa en un tomo desconocido de hacia 1630, reeditado por Schaeffer (Vélez de Guevara 1887). Según Cotarelo,

sucede lo contrario: en la página de las representaciones de la refundición se remite a la atribución de la comedia a Salucio del Poyo propuesta por ETSO (Cuéllar - Vega García-Luengos 2017-2022) que, sin embargo, como hemos visto, se refiere a la autoría de la comedia original y no a la de su adaptación.

Volviendo a las representaciones, en CATCOM aparecen diez de los años 1681-1695, pero, según se declara en el registro completo de la obra, las noticias recogidas en el calendario de representaciones se refieren todas a la comedia refundida por Matos y Moreto, inclusive las que aparecen con el título – más cercano al de la pieza original – de *El transilvano* o *El príncipe de Transilvania*. De ahí que, con toda probabilidad, también las representaciones vallisoletanas a las que aludía Cioranescu, de las que en la base de datos se citan tres entre 1693 y 1695, conciernen a la versión reformada y no a la comedia original.

La propia Teresa Ferrer Valls, en un artículo de 2017, nos ofrece otros datos de cierto interés sobre las representaciones de comedias relacionadas con Vélez de Guevara y su eventual aparición «en el repertorio o en el inventario de bienes de algún autor de compañía»; acerca de *El capitán prodigioso, príncipe transilvano*, escribe:

Una comedia titulada *El príncipe Transilvano* se representó en Cuéllar (Segovia) el 10 de junio de 1599 en las fiestas del Corpus: Gabriel de la Torre. El 5 de junio de 1605 se representó en Salamanca (corral) la segunda parte de *El príncipe Transilvano*: Luis de Vergara. No es seguro que guarden relación con la obra atribuida a Vélez. Por otro lado, una comedia que se cita como *La historia prodigiosa* se representó el 29 de septiembre de 1606 en Salamanca (corral): Juan de Morales Medrano. Desconozco si pudiera estar relacionada también con la atribuida a Vélez (Ferrer Valls 2017: Apéndice.).

Aunque en este caso las fechas de los espectáculos se acercan más a la época de la datación de nuestra comedia, como explica la estudiosa, los datos ofrecidos no despejan las dudas sobre su fortuna en los escenarios del tiempo, porque «los títulos en la documentación de la época aparecen muchas veces incompletos o mencionados por variantes menos conocidas» (Ferrer Valls 2017: p.s.n.). Sea como fuere, la indicación «Representola Olmedo» en la portada del único testimonio impreso de la comedia confirma su presencia en las tablas del siglo XVII. La referencia, en este caso, es a Alonso de Olmedo Toñío y Agüero (padre), que fue director de compañía desde 1616 hasta 1647<sup>25</sup>.

Finalmente, merece la pena recordar que la fama de nuestra comedia alcanzó también Filipinas: en 1619 los estudiantes del colegio jesuítico de Manila representaron el *Capitán prodigioso, príncipe de Transilvania* «por Luis Vélez de Guevara» durante la celebración oficial de la fiesta de la Inmaculada Concepción (Retana 1909, II, 98-102 y Blanco 2021). Como

es refundición de una anterior de Lope de Vega (existente manuscrita en Palacio Real)» (Ferrer Valls et al. 2012-2022).

<sup>25</sup> Sobre Alonso de Olmedo y su actividad teatral cfr. Ferrer Valls et al. 2023.

explica Blanco, la razón «del interés jesuita en la obra» estriba en su connotación religiosa procatólica y en el papel de «príncipe cristiano oriental» de Segismundo Báthory (Blanco 2021: 66)<sup>26</sup>.

Tanto éxito no se debía sino a los temas tratados – la guerra santa antiotomana, los enredos de palacio, la conjuración contra el Príncipe – y la ambientación en un espacio geográfico lejano y lleno de fascinación<sup>27</sup>. Desde el punto de vista de la forma poética, en cambio, la crítica es casi unánime en destacar la tosquedad del texto (Morley y Bruerton 1968: 540). De hecho, sus características intrínsecas apuntan al carácter primitivo de una pieza demasiado lenta en el ritmo y grave en los contenidos: pensemos, por ejemplo, en su inusual extensión, con más de 4300 versos y una decena de pasajes en prosa, el alto número de personajes, la abundancia de quintillas y escasez de metro italiano (Bruerton 1956: 359-364), la excesiva sobriedad (Sambrian 2012a: 145) y la consiguiente ausencia de amenidades escénicas o de episodios secundarios de tema amoroso destinados a aliviar la tensión en el público. De ahí una construcción dramática todavía ajena a los mecanismos comerciales del teatro posterior a la reforma lopesca, que se basa, más bien, en el gusto del público, incluso a expensas de la veracidad histórica de los acontecimientos representados (Oana Sambrian 2012b: 33 y 2022). Justamente en la dirección del éxito comercial y de la satisfacción del gusto del auditorio se mueve la refundición de nuestra pieza que comentamos a continuación.

### *La pieza refundida*

La versión refundida de la comedia, o sea *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, presenta una mayor aproximación al auditorio popular gracias a un evidente proceso de aligeramiento y modernización del original. Al pasar por las plumas de sus refundidores el texto de nuestra comedia sufre un redimensionamiento tanto en el contenido como en la forma: la gravedad de la materia histórica se reduce notablemente en favor de las amenidades del enredo amoroso, coadyuvado por el habitual recurso del disfraz y el consiguiente reconocimiento<sup>28</sup>. Todo esto no significa que la Historia desaparezca, sino que pasa de ser protagonista a accesoria, reduciéndose a un telón de fondo dotado de fascinación exótica (Transilvania, la amenaza turca, el cautiverio), aunque familiar, porque alude a hechos cronológicamente cercanos al presente.

<sup>26</sup> Para más información sobre el interés de los jesuitas filipinos en la obra se remite al artículo de Blanco (2021: 66-70).

<sup>27</sup> Sobre la imagen casi mítica de Transilvania en la comedia remito a Sambrian 2010: 947.

<sup>28</sup> La nueva obra se moldea explícitamente sobre el gozo del espectador, como ocurre con el episodio del cautiverio de Carrillo, que se hace mucho más atractivo al caer él ya no en manos de los nobles conspiradores como en el original, sino del propio Gran Turco, conectando así la comedia con la larga estela de la literatura de cautivos entonces en boga.

Este aligeramiento argumental se acompaña a un recorte de la pieza, tanto en el reparto de los personajes como en el número de versos. Los treinta y nueve personajes de nuestra comedia se reducen ahora a diecisiete<sup>29</sup>; entre ellos aparecen algunas figuras nuevas, más funcionales a la renovada identidad de la pieza: por ejemplo, el personaje de Arminda, la dama turca, y el gracioso Yepes, que se incluyen tanto para enriquecer la relectura en clave amorosa de la obra primaria como para dinamizar y hacer más entretenida la acción dramática<sup>30</sup>. La extraordinaria dilatación de nuestro texto se ve reducida a un tamaño más conforme a los cánones de la *comedia nueva*: eso se produce sea con la reducción drástica del número de los versos (2923), sea con la supresión de casi todos los fragmentos en prosa, salvo dos, que se encuentran en la primera jornada y en la segunda. Los reproducimos a continuación para que se comparen con los insertos correspondientes de la comedia original<sup>31</sup>; he aquí el primero de los dos:

En los años de la creación del mundo de 6794, de la encarnación de Jesús Nazareno, hijo de María, 1595, en la parte de Levante se levantará un Príncipe prodigioso, que oponiéndose contra el tirano del Oriente, sacará el pueblo de Dios de dura servidumbre, abriendo camino por los montes y las aguas con la virtud de su espada, hará correr sangre el Danubio y quitará a Constantinopla del poder de Mahometo, hijo de Amurates, en el cual se acabará la casa otomana<sup>32</sup>.

y el segundo:

Avisamos que dentro de un hora cumplen los seis días que pediste para responder, y pasada, entraremos a quitarte el reino con la vida. A tu maestro llevamos preso a entregarlo al gran señor con las llaves de los castillos que poseemos. Mira lo que importa.

*Los caballeros de Transilvania*<sup>33</sup>.

A pesar de que los fragmentos no coincidan del todo con los originales, se trata de unos de los raros lugares de la refundición que evidencian una deuda directa con el texto primitivo; de los restantes ocho pasajes en prosa,

<sup>29</sup> Son los siguientes: Mahometo, gran turco; El príncipe Segismundo; El conde Mauricio; Yepes, gracioso; Jorge Carrillo, viejo; Arminda, dama; Un ciego; Música; Acompañamiento; Luna, dama; Un alfaquí; El Senescal; El Cancelario; Una viuda; Dos soldados; Un alcaide; Un moro (J. de Matos Fragoso y A. Moreto, *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, ed. crítica de Rafael Massanet <<http://www.moretianos.com/doc/Prodigioso.pdf>>; último acceso 20 de octubre de 2022).

<sup>30</sup> Sobre la función del gracioso en la refundición de *El prodigioso Príncipe transilvano*, véase Sambrian 2012b.

<sup>31</sup> Véase la *Lámina* después del v. 577 y *Carta* después del v. 1842.

<sup>32</sup> J. de Matos Fragoso y A. Moreto, *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, ed. crítica de Rafael Massanet, I, *Lámina* tras el v. 212 (<<http://www.moretianos.com/doc/Prodigioso.pdf>>; último acceso 20 de julio de 2022).

<sup>33</sup> J. de Matos Fragoso y A. Moreto, *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, ed. crítica de Rafael Massanet, II, *Carta* tras el v. 1584 (<<http://www.moretianos.com/doc/Prodigioso.pdf>>; último acceso 20 de julio de 2022).

solo tres se integran en los versos de la comedia renovada y se distribuyen en los tres actos: I, vv. 254-294, II, vv. 1167-1231 y III, vv. 2505-2522. El resto de la pieza está totalmente reescrito y no es fácil reconocer la presencia del original detrás del nuevo texto. La sola excepción en este sentido procede de la escena en que el Príncipe de Transilvania encuentra un Cristo en el suelo con una flecha que le atraviesa el costado: es la única escena que, a pesar de ser menos extensa que la originaria, evidencia la relación entre los dos textos. Compárense, pues, los versos de la pieza refundida que reproducimos a continuación con los vv. 1854*Acot*-1906 de nuestra comedia:

*Al entrar, topa con un Cristo en el suelo, atravesado con una flecha por el costado*

Mas, ¿qué miro? Mi Dios es.	1605
Pues, Señor, ¿vos ultrajado?	
¿Vos en la tierra arrojado	
por que os injurien los pies?	
¿Qué ciego, qué descortés	
infiel os puso en el suelo?	1610
Pero engañase mi cielo,	
no es este el suelo, mi Dios,	
que lugar donde estáis vos,	
no puede ser sino cielo.	
Mas otra vez tenéis hecha	1615
la herida al pecho, ¡oh, venganza!	
¿En Jerusalén, con lanza,	
y en Transilvania, con flecha?	
¿Quién la guió tan derecha?	
Sin duda habéis sido vos	1620
porque os deleita, mi Dios,	
tanto esa herida oportuna,	
que el gusto que os dio la una	
se ha acabalado con dos.	
Allá un ciego con rigor	1625
os hirió para ver luego	
que fue acción vuestra que un ciego	
os diese herida de amor.	
Pero aquí os hiere, Señor,	
para cegar esa gente,	1630
pues si estaba la corriente	
de la luz donde él os dio,	
aquel la fuente os abrió	
y este ha cerrado la fuente.	
¿Qué haré contra su porfía?	1635
Huyamos, Señor, los dos,	
que ya estáis hecho a huir vos,	
aunque en mejor compañía.	
Por José y por María	
voy yo, mirad lo que gano.	1640



Pues adiós, reino tirano,  
 vasallo infiel, pompa vil,  
 que quien huyó de un gentil,  
 huye ahora de un cristiano<sup>34</sup>.

Así y todo, en líneas generales el texto refundido es el resultado de un proceso de modernización del original: la introducción del personaje del gracioso y la adecuación de la comedia a una extensión más convencional, unidos a un uso puntual de la música y a los cambios de identidad, hacen de la reescritura atribuida a Matos y Moreto un producto directo de la reforma teatral del *Arte nuevo* lopesco. Fruto de una evidente operación comercial, en palabras de Oana Sambrian (2012b), la versión reformada de *El prodigioso Príncipe transilvano* es sin duda una obra más dinámica, entretenida y accesible, en una palabra, una obra popular. Por el contrario, la pieza que aquí editamos es una obra demasiado sobria, libre de rasgos cómicos y únicamente centrada en los detalles históricos (aunque están reelaborados, como hemos visto). Sus rasgos esenciales – estructura, personajes, métrica, temas – aún tenían que ser codificados, poniendo de manifiesto que se trataba de un teatro todavía en ciernes.

### *Problemas textuales*

Como ya se ha anticipado, el texto de nuestra comedia nos ha llegado solamente a través de dos testimonios: la copia manuscrita conservada en la Real Biblioteca de Palacio de Madrid, que en adelante indicaremos con la sigla *M*:

Comedia del Prodigiozo príncipe transilvano, por Lope de Vega  
 (Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, sign.: II-461)

y el impreso de la colección *Diferentes autores*, que llamaremos *A*:

DEL CAPITAN PRODIGIOSO, PRINCIPE / DE TRANSILVANIA. / COMEDIA / FAMOSA, / De Luys Velez de Gueuara. / REPRESENTOLA OLMEDO.

[Es la tercera comedia del volumen (fols. 105r-140v (núm. en el recto), en 4º); las demás son: El Gran Duque de Florencia, El Tao de San Antón, El Caballero de Olmedo, El Renegado arrepentido, La Vitoria del Alvis por Carlos Quinto, La Devoción de la misa, El rey don Sebastián, El Hércules de Ocaña, La Mayor hazaña de Carlos Quinto (Universitätsbibliothek Freiburg, sign.: E 1032, g-49)]<sup>35</sup>.

La comedia del *Prodigioso Príncipe transilvano* es la primera del código manuscrito II-461 de la Real Biblioteca, que, según el *Catálogo de la Real*

<sup>34</sup> J. de Matos Frago y A. Moreto, *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, ed. crítica de Rafael Massanet, II, vv. 1604*Acot*-1644 (<<http://www.moretianos.com/doc/Prodigioso.pdf>>; último acceso 20 de julio de 2022).

<sup>35</sup> La descripción detallada del volumen puede encontrarse en Profeti 1988: 22.

*Biblioteca* redactado por el Conde de la Navas (1910: CXCVIII-CCII) fue adquirido por ella en el siglo XIX. Se trata de un códice en 4º constituido por 258 folios, más dos hojas en blanco puestas una al principio y una al final (ff. II+258+II). Los folios presentan numeración moderna en lápiz; entre las páginas 126 y 127 queda un folio sin numerar, lo cual hace que de allí en adelante las páginas pares aparezcan en los folios en *recto*.

El manuscrito contiene un total de doce comedias de diferentes autores<sup>36</sup> precedidas por un índice que no está incluido en la paginación («Título de las comedias / que van en este libro», f.s.n.); la presencia del índice sugiere que las copias estaban concebidas para formar un volumen único. En la página 136, que quedaba en blanco, el copista ha transcrito un soneto de tema amoroso<sup>37</sup>.

Todas las comedias han sido copiadas por la misma mano y, en la mayoría de los casos, después del título se da también el nombre del autor de la obra. En el caso de *El prodigioso Príncipe transilvano*, que, como se ha dicho, es la primera comedia del códice y ocupa los folios del 2r al 31v (pp. 1-62 de la numeración moderna), el nombre del autor ha sido añadido en un segundo momento con una tinta diferente y menos marcada, pero quizás por el mismo copista, aunque se observa una leve diferencia en la grafía de la «p» respecto al uso habitual.

La letra, en general fácilmente legible, es del siglo XVII; según apunta Stefano Arata (1989: 29), es probable que el manuscrito se redactara en el año 1649, ya que esta fecha figura en el último folio de la última comedia, *Los moriscos de Hornachos*: «Fin de la comedia de los morisços / de hornachos, 1649 años» (p. 513)<sup>38</sup>.

La antigua encuadernación en pergamino del códice se ha sustituido con otra más reciente<sup>39</sup> en pasta, que, en opinión de Ojeda Calvo (1996: 6), ha causado que se hayan «cortado las hojas, quizás para uniformarlas, afectando a algunas de las palabras que se encuentran en final de folio y que, salvo en muy contadas ocasiones, no ha dañado una letra por completo». En la contratapa, a la izquierda en alto, hay un *ex libris* de forma rectangular que se remonta a la época de Fernando VII y que, según observaron ya Arata

<sup>36</sup> Las comedias contenidas en el códice son las siguientes: *Del rey fingido y amores de Sancha*, *El premio riguroso y amistad bien pagada*, *De la venganza piadosa*, *Tragedia de la desgracia venturosa*, *Del hijo de la cuna de Sevilla*, *De la infanta desesperada*, *Del soldado amante*, *Del galán escarmentado*, *Del hijo venturoso*, *De los amigos enojados y verdadera amistad* y *De los moriscos de Hornachos*.

<sup>37</sup> Una descripción detallada del códice manuscrito puede leerse en Arata 1989: 9-30 y Ojeda Calvo 1996: 5-6.

<sup>38</sup> Por su parte, Ojeda Calvo (1996: 6, 4n) en su edición de una de las comedias del códice II-461, *El hijo de la cuna de Sevilla*, observa que la fecha «aparece emborronada (¿1619?)», por lo tanto, «Dado que *Los moriscos de Hornachos* está basada en los sucesos acaecidos entre 1609 y 1610 [...], cualquiera de las dos fechas es admisible», es decir, 1619 o 1649.

<sup>39</sup> Según Arata (1989: 29) sería del siglo XVIII, mientras que Ojeda Calvo (1996: 6) sostiene que se remonta al siglo XIX.

(1989: 29) y Ojeda Calvo (1996: 6), está superpuesto a otro anterior del propio Fernando VII y de su hermano Carlos «de diseño similar, pero que presenta además el collar de la Legión de Honor y la inscripción en francés “Ex-libris / DE LL. AA. RR. / Les Princes d’Espagne”» (Arata 1989: 29). En la parte inferior del *verso* del primer folio aparecen otros dos *ex libris*, dispuestos el uno debajo del otro: el más alto es un sello de tinta perteneciente al Infante Don Antonio Pascual de Borbón y el más bajo es también un sello, acompañado por la inscripción en francés «Propiété des Trois», con las iniciales F.C.A. bajo la corona real, es decir de Fernando, Carlos y Francisco de Paula Antonio de Borbón, como Infantes de España<sup>40</sup>.

El manuscrito de *El prodigioso Príncipe transilvano* presenta la misma ordenación gráfica que las demás piezas teatrales incluidas en el códice, con el título en la parte central y alta del folio en *recto*, seguido por el *dramatis personae* dispuesto en dos columnas e, inmediatamente después, el comienzo de la primera jornada. El texto ha sido trasladado en dos columnas cuando los versos son octosílabos y en una cuando son endecasílabos, mientras que las acotaciones aparecen siempre enmarcadas entre dos líneas horizontales y situadas en la caja de escritura, con la excepción de las muy breves – de una o dos palabras como máximo –, que se sitúan en el margen derecho o, más raramente, izquierdo, enmarcadas en una línea de forma rectangular. El comienzo de cada estrofa suele señalarse con un sangrado.

En general, la transcripción de la pieza se presenta bastante pulcra y esmerada, con pocas tachaduras y correcciones (al parecer todas realizadas *in itinere*), lo cual parece demostrar que se trata de una copia en limpio<sup>41</sup>. A pesar de la elegancia con que se presenta el manuscrito, sí hay algunas erratas. Además, se localizan numerosos casos de confusión y alternancia generalizada entre sibilantes y fricativas (*s*, *ss*, *ç* y *z*), lo cual podría sugerir, a primera vista, la procedencia del autor de una zona caracterizada por una pronunciación ceceante o seseante; de ahí también la presencia de numerosas rimas ‘andaluzas’ como, por ejemplo, «vez»-«pies» (vv. 98-100) o «parece»-«interese» (vv. 1373-1375)<sup>42</sup>. Además, el manuscrito evidencia también unos rasgos gráficos peculiares que inducen a situar la pertenencia del copista a un área lingüística no española y concretamente francesa. Me refiero, en primer lugar, a la tendencia frecuente (y común a otras comedias del códice) a sustituir las

<sup>40</sup> «La última inicial es del segundo nombre del infante Francisco de Paula, Antonio» (cfr. *Base de datos de ex libris y marcas de posesión*. Recurso web: <<https://encuadernacion.realbiblioteca.es/exlibris>>; último acceso 15 de abril de 2020; para mayores detalles sobre los *ex libris* véase también: López Serrano 1976: 41, Arata 1989: 29).

<sup>41</sup> Con aun más razones lo sostenía Stefano Arata, quien, al estudiar todo el fondo teatral manuscrito de los siglos XVI y XVII de la Real Biblioteca de Palacio, destacó la ausencia de glosas de la censura, así como de listas de enmiendas o elencos de autores (Arata 1989: 12).

<sup>42</sup> Otras rimas parecidas en los vv. 2412-2415 y 3288-3291.

vocales *a* y *o* en final de palabra por *e* («treinte»/«treinta», v. 359 y 375; «levante»/«levanta», v. 839; «armes»/«armas», v. 888; «devote»/«devoto», v. 1344; «Mahomete»/«Mahometo», v. 1648; «cartes»/«cartas», v. 3234), en segundo lugar, al uso de la forma del artículo partitivo en una acotación («salen [...] otros soldados y de ellos desnudos», v. 3892*Acot*), pero, sobre todo, a la presencia de la forma del presente de segunda persona plural del verbo francés *avoir*, «avez», en el v. 2011, en lugar de «habéis». Estos elementos, sumados a la aparición, ya evidenciada por Ojeda Calvo (1996: 13-16), en otras dos comedias del código, de un verso («al que amoureuse ynflama», en *El hijo de la cuna de Sevilla*) y una palabra («beauprez», en *El soldado amante*) que mantienen rasgos de la grafía francesa inducen a confirmar la hipótesis avanzada por la misma estudiosa acerca del origen francés del escriba.

A parte de estos rasgos foráneos, por lo que respecta al sistema ortográfico, el manuscrito refleja la típica arbitrariedad que caracterizaba la escritura en el Siglo de Oro, cuyos ejemplos más representativos pueden resumirse en los siguientes: a nivel consonántico, indistinción reiterada, a excepción de pocos casos, entre *b*, *u* y *v*; *ç* y *z*; *g*, *j* y *x*; *r* y *rr*; frecuente omisión de *h* tanto en interior de palabra como al principio, excepto si se trata de *h* etimológica latina; presencia de *qu* con valor velar sordo delante de la vocal *u*; alternancia entre conservación y simplificación de los nexos consonánticos cultos, lo cual no debía de reflejarse en la pronunciación como lo demuestra su uso en las rimas consonantes (por ejemplo: «anima»-«enigma», vv. 1676-1677). A nivel de los fonemas vocálicos, en general, se registra un uso tendencialmente más moderno, salvo en el caso de *y*, que se emplea a menudo con valor vocálico en principio de palabra, y de *-ee-*, empleado con valor de monosílabo. El uso de las mayúsculas es igualmente arbitrario, mientras que la puntuación es casi inexistente, a parte por el ocasional uso de un punto para marcar una pausa fuerte.

En cuanto a la filiación, los dos testimonios *M* y *A* parecen tener algún vínculo entre sí, como lo demuestra un *locus criticus* común que merece una primera breve reflexión; me refiero a la presencia de una laguna de al menos un verso después del v. 1991:

1991-1992 Aunque Nembrot te dé su milagrosa / †..... † :  
 Aunque Nembrot te dé su milagrosa / *om M* : Pues no será, traidor,  
 segura en cosa / *om A*

Como se puede deducir de los versos citados, *M* no se percató de la omisión *y*, a pesar de la obscuridad de los versos del antigrafo, mantiene el antropónimo bíblico Nembrot; en cambio, *A*, que tampoco se da cuenta de la laguna, a la vista de la incomprensión del pasaje, decide eliminar la referencia bíblica y reemplaza el verso con una solución aclaradora que, sin embargo, lo

banaliza. Aquí, pues, el impreso no se limita a eliminar el verso, sino que lo sustituye con una *lectio facilior*. A pesar de las lecturas diferentes de los dos testimonios, la presencia en *A* de la misma rima de *M*, «milagrosa»/«cosa», es la señal de la relación existente entre los dos testimonios.

A ello se añadan algunos casos de difracción que comparten *M* y *A* y que también prueban la presencia de un problema común en el antígrafo:

- 955 Tengo mi marido en cama : Tengo mi marido en la cama *M* :  
Tengo un marido en la cama *A*  
1466 mortaja : muralla *M* : sepulcro *A*  
1881-1882 preciáis, / preciáis : preciáis, / precias *M* : precias, / precias *A*

Establecida, pues, la descendencia de *M* y *A* de un antígrafo común, podemos también afirmar que *M* no puede derivar del texto de *A*, porque este incluye numerosas omisiones y una conspicua serie de errores. Por lo que concierne a las primeras, en el primer lugar que citamos a continuación, la omisión afecta a la métrica causando la pérdida del primer verso de una quintilla; en los demás, en cambio, se trata de cortes más extensos, efectuados o por descuido del copista o bien, quizás, para aligerar el texto:

- 1182 Esto le di de mi parte *M* : *om A*  
1268*Per*-1273*Per* Príncipe ¿Que tú también te desmandes, / primo? General En esta ocasión, sí, / que, aunque nos rijas y mandes, / ellos te hacen rey a ti / y tú no los haces Grandes. / Príncipe *M* : *om A*  
2123-2128 Pero ¿qué es esto que veo? / ¿No es el Príncipe? Sí, él es, / si no me engaña el deseo.) / ¡Que me han traído mis pies / a los tuyos no lo creo, / Príncipe! *M* : *om A*  
2885*Per*-2889*Acot* Príncipe ¿Qué es esto, traidor, villano? / ¡Ah, de mi guarda! / Barbero (¿Qué espero / que no me mate primero, / pues tengo con qué en la mano?) / Dase con la daga y sale Arnesto *M* : *om A*  
4045-4052*Acot* ¿Qué hay más en Jorgio? / Arnesto Diez mil / niños que tenía el Bajá / hechos genízaros ya. / Príncipe Ese es tesoro gentil. / Con ese estoy yo más rico / que todos mis transilvanos. / Traédmelos aquí, hermanos, / que a esos tesoros me aplico. / Vase Arnesto *M* : *om A*

A estas omisiones ha de añadirse un solo caso en que el impreso excluye una quintilla para volver a insertarla poco después, pero con un verso discrepante (el v. 4144) que evidencia un error significativo trivializante. Vale la pena transcribir el pasaje por completo:

*M*

SINÁN No se afeita ni arrebola,  
ni conoce qué es holanda,  
pebete, jazmín, viola;  
no busca la cama blanda,  
ni come la fénix sola,  
calza pieles de becerro,  
botones de acero abrocha,  
acuéstase encima un cerro,  
duerme armado y sobre atocha  
y viste calzas de hierro.  
Aunque bisoño soldado,  
sufre trabajo y afán,  
hambre, cansancio doblado;  
anda de continuo armado.

MAHOMETO ¡Prodigioso Capitán!  
(vv. 4132-4146)

*A*

SINÁN Calza pieles de becerro,  
botones de acero abrocha,  
acuéstase encima un cerro,  
duerme armado y come atocha,  
y viste calzas de hierro.  
Y aunque bisoño soldado,  
sufre trabajo y afán,  
hambre, cansancio doblado,  
y anda de continuo armado.

MAHOMETO ¡Prodigioso Capitán!  
No se afeita ni arrebola,  
ni conoce qué es holanda,  
jamás doncella viola,  
no busca la cama blanda,  
ni come la Fénix sola.

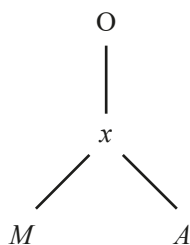
El error del fragmento que acabamos de citar es uno de los numerosos errores significativos de *A* contra *M* que a continuación transcribimos:

774 el Tamorlán *M* : tanto temor *A*  
989 con tanta rabia *M* : contra Catavia *A*  
1002-1004 como al pueblo de Israel, / que usa tanta virtud / con quien no  
se acuerda de Él *M* : cuando no os acordáis de él, / tanta es su  
suma virtud, / tanta es la piedad en Él *A*  
1026 tu renta distribuyas *M* : tú, Rey, te destribuyas *A*  
1043 rentas *M* : reinos *A*  
1079 tu loco y nefario *M* : ese loco y necio *A*  
1171 saque *M* : echen *A*  
1570 ayuda *M* : industria *A*  
1604 asirio *M* : ha sido *A*  
1797 oprobio, mengua y *M* : que claramente *A*  
1885 pues no sale *M* : si a vos, a mí *A*  
1910 ella te salvará y *M* : allá te absolverán *A*  
2440 Siculia *M* : Alvavlvia *A*  
2753 Soltalde *M* : Soldado *A*

Ahora bien, como muestran, en su conjunto, los errores y las omisiones de *A*, el testimonio manuscrito no puede proceder del impreso. Al mismo tiempo, tampoco es posible lo contrario, es decir que *A* derive de *M*, porque el impreso, aunque ofrece un texto muy defectuoso y deturpado, presenta unos pocos ejemplos de *lectiones difficiliore*s. Se trata de las siguientes:

43	civil <i>A</i> : cruel <i>M</i>
423	añudes y revuelvas <i>A</i> : anules y resuelvas <i>M</i>
487	alimañas <i>A</i> : animales <i>M</i>
788	soldanes <i>A</i> : soldados <i>M</i>

En conclusión, las relaciones entre los dos testimonios señaladas hasta aquí sugieren la existencia de un parentesco entre ellos, pero no de la dependencia de uno hacia el otro, y pueden concretarse, pues, en el siguiente *stemma codicum*:



Observando el conjunto de la obra, así como los datos procedentes de ambos testimonios, parece evidente que se deberá usar *M* como texto base por ser mucho más completo y correcto, en cuanto solo presenta tres *lectiones faciliores* respecto al impreso y una única laguna frente a las cinco de *A*, que, como se ha visto, interesan los tres actos de la comedia.

Para nuestra edición se han tenido en cuenta también las dos ediciones modernas de la obra: la de Adolf Schaeffer contenida en la colección *Ocho comedias desconocidas de Guillem de Castro, del Licenciado Damián Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara etc.* (*Sch*) y la de Emilio Cotarelo y Mori incluida en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (*Cot*). La primera se sirve como texto base del ejemplar manuscrito de la Biblioteca de Palacio, mientras que la segunda se basa en el impreso de la colección *Diferentes autores*. Solo en raros casos, que hemos señalado en el aparato crítico, se han aceptado las enmiendas de tales ediciones.

*El prodigioso Príncipe transilvano*, como ya hemos dicho, tiene una extensión excepcional si consideramos los 4319 versos que la componen, a los que se suman diez pasajes en prosa de diferente amplitud. La distribución de los versos en las tres jornadas es bastante uniforme, pues la primera y la segunda cuentan respectivamente con 1382 y 1386 versos, mientras que la tercera, con 1551 versos, presenta un desarrollo levemente mayor. Además, la pieza está caracterizada por pocos cambios métricos en el interior de cada acto y, en general, una exigua variación métrica, ya que se registra el empleo de tan solo seis formas estróficas, con una neta prevalencia de quintillas y redondillas y un exiguo empleo tanto del romance como de los metros italianos.

### *Sinopsis argumental*

#### Jornada Primera

La comedia se abre en la corte otomana de Constantinopla con los ministros del nuevo sultán Mahometo III, Sinán y Ferrad, matando por orden del monarca a los hermanos de este, Selín, Amurates y Solimán, para garantizar estabilidad a su reino. Terminada la matanza, sale al escenario el propio Sultán recién coronado y rodeado de sus mujeres; entre ellas, Celimia toma la palabra para expresar su disgusto hacia la crueldad e inhumanidad del marido. Mahometo entonces se defiende de las acusaciones de su mujer, justificándolas como necesarias para cumplir con sus deberes de soberano y sus proyectos de expansión del imperio otomano. Mientras tanto, un cautivo cristiano, Jacinto, llega a la escena y le lleva una caja de hierro que contiene dos láminas con dos profecías: una acerca de la inminente caída de Constantinopla y de su derrota por parte de un príncipe del centro de Europa conocido como «el Príncipe prodigioso» o «el Capitán Poderoso»; la otra relativa a la ruina y declino del imperio otomano bajo Mahometo III. Después, al Sultán se le aparece el espíritu del fundador de la dinastía turca, Otomán I, rodeado de todos los hermanos que el monarca había hecho matar; Otomán también le anuncia al Gran Turco la llegada de un «hombre prodigioso» que le castigará y pondrá fin a la casa otomana<sup>43</sup>.

Las escenas siguientes, ambientadas en la corte de Transilvania de Alba Julia, están dedicadas a presentar a Segismundo y sus cualidades extraordinarias de príncipe bondadoso, piadoso y caritativo. A continuación, al llegar a Transilvania el bajá Ferrad, enviado por Mahometo para escarmentar a Segismundo y obligarlo a reconocer su sometimiento al Sultán, el Príncipe se niega a hacerlo, así como a dejar que pasen por Transilvania las tropas tártaras al servicio del Sultán. Frente a esta actitud, los nobles transilvanos intentan persuadirlo a que no rompa la alianza con los turcos, pero él se niega; entonces los aristócratas se sublevan y deciden matarlo.

#### Jornada Segunda

La acción se abre en la corte transilvana de Alba Julia. En la primera parte de la jornada el Príncipe se salva dos veces milagrosamente de la muerte a manos de los nobles conjurados: la primera vez, cuando estos ordenan a un artillero que destruya con una mina la capilla donde Segismundo suele retirarse para rezar y, la segunda, cuando le encargan al mayordomo Mauricio

<sup>43</sup> El tema de la profecía no es fruto de la mera invención del autor, sino que se inspiraba en un tipo de literatura, la de las predicciones políticas, muy en boga entre los siglos XV y XVI. Como explica Setton (1992: 16-17), cuando estas predicciones tocaban temas como la reconquista de Constantinopla por los cristianos y la destrucción del Imperio Otomano, como en el caso del pronóstico *De Eversione Europa* de Antonio Torquato (Nuremberg, Friedrich Peypus, 1534) a quien parece inspirarse el dramaturgo, su explotación con fines propagandísticos era muy frecuente.



que envenene al Príncipe. Es precisamente gracias a Mauricio, generosamente perdonado por Segismundo, que este tiene noticia de la conspiración de los nobles, aliados del Sultán, y decide abandonar la corte para ponerse a salvo en la frontera con Hungría. Mientras tanto, desde la ciudad de Torda los conjurados, tras secuestrar a Carrillo, el padre jesuita confesor del Príncipe, amenazan con matarle si este no cambia su política. Afligido por la traición, Segismundo, que está resuelto a no obedecer al turco, decide abdicar, salvando así a Carrillo, que estaba a punto de ser ejecutado. Al enterarse de la huida del Príncipe, los nobles traidores liberan a Carrillo y se aprestan a elegir a su primo Baltasar Báthory, el General de la comedia, como nuevo príncipe de Transilvania. Sin embargo, mientras los conspiradores quieren volver a estrechar la alianza con el turco, se ven obligados a protegerse del pueblo transilvano que, habiéndose mantenido fiel a Segismundo, exige que su príncipe sea restaurado y toma a los hijos de los nobles como rehenes. Mientras tanto, Carrillo se reúne con el Príncipe en «la raya de Hungría» y, desde allí, empiezan el camino de vuelta hacia la corte. Pasando por la fortaleza de Lugos, llegan a la ciudad de Miraflores, donde, gracias a la intervención de la joven Nise, hija encubierta del Cancelario, el Príncipe se salva de una nueva tentativa de asesinarle.

#### Jornada Tercera

En Alba Julia, tras la celebración de su boda con la archiduquesa de Austria, el Príncipe de Transilvania decide emprender una nueva campaña militar contra los turcos; el motivo es que estos, según ha sabido a través de una carta enviada por su teniente en Lipa, después de haberle tomado las ciudades de Mugacio y Orbá, están aprovechando el descuido de Segismundo con razón de su boda para seguir amenazando sus territorios y los de Austria. Antes de partir, el Príncipe escapa de la muerte por cuarta vez: ahora a manos de un barbero, que, por orden de los conspiradores, estaba a punto de asesinarle con una daga. Ante este nuevo atentado organizado por sus enemigos, Segismundo decide deshacerse definitivamente de ellos: los catorce Grandes conspiradores son detenidos, se les obliga a renunciar a sus fortalezas y posesiones y son ajusticiados. Entretanto, para amonestar a los restantes nobles de la corte del peligro que comportaría una nueva traición, el Príncipe los convoca a todos y se muestra ante ellos en su trono real con una corona compuesta por las catorce cabezas de los conjurados y, en las dos manos, un Cristo y una espada desnuda. Después de haber eliminado a sus enemigos internos, el Príncipe decide acudir a Giurgiu en ayuda de los cristianos de Valaquia, donde derrotará a las fuerzas de Mahometo. Pero antes llega a la corte un nuncio papal para ofrecerle dos mil soldados italianos y ochocientos mil ducados del rey Felipe II de España para proseguir la guerra contra los turcos. Además, le entrega un estoque bendito y el estandarte del pontífice, consagrándolo así en su papel de soldado de Cristo. Al final de la comedia, en virtud de su notable valor y destreza militar, Segismundo recibe, de sus enemigos, el título de Capitán prodigioso.

*Sinopsis de la versificación*

## Jornada Primera (1382 vv.)

vv. 1-455	Quintillas
vv. 456-537	Romance á-a
vv. 538-732	Quintillas
vv. 733-811	Tercetos
vv. 812-919	Redondillas
vv. 920-1079	Quintillas
vv. 1080-1161	Romance ú-o
vv. 1162-1246	Quintillas
vv. 1247-1252	Sextillas
vv. 1253-1382	Quintillas

## Jornada Segunda (1386 vv.)

vv. 1383-1906	Redondillas
vv. 1907-2092	Endecasílabos sueltos
vv. 2093-2352	Quintillas
vv. 2353-2768	Redondillas

## Jornada Tercera (1551 vv.)

vv. 2769-2816	Endecasílabos sueltos
vv. 2817-3312	Redondillas
vv. 3313-3363	Endecasílabos sueltos
vv. 3364-3448	Quintillas
vv. 3449-3550	Romance á-a
vv. 3551-3738	Redondillas
vv. 3739-3752	Sonetos
vv. 3753-4076	Redondillas
vv. 4077- 4171	Quintillas
vv. 4172-4319	Redondillas

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>Porcentaje</i>
Redondillas	2204	51%
Quintillas	1465	34%
Endecasílabos sueltos	285	6,6%
Romance	266	6,15%
Tercetos	79	1,8%
Soneto	14	0,3%
Sextillas	6	0,14%
TOTAL	4319	100%

### *Criterios de edición*

Hemos editado el texto modernizándolo según las normas gráficas actuales, pero conservando aquellas grafías que reflejan un estado peculiar de la lengua en la época a la que pertenece la obra. Se ha actualizado, por tanto, la ortografía en todo lo que carece de valor fonológico: se ha restituido la *h*-etimológica y regularizado, de acuerdo con la norma actual, todas las fluctuaciones gráficas (*s/ss*, *ç/c/z*, *x/j/g*, *u/v*, *v/b*, *r/rr*, *qu/cu*, *m/n* delante de *p/b*), con la excepción de los grupos consonánticos cultos: *t/ct*, *t/pt*, *c/cc* (ante *i*, *e*), *n/gn*, *s/t*, *s/bs*, *n/nn*, *m/nm/mm*, *n/ns*. Se han modernizado las grafías latinizantes (*ph > f*, *th > t*, *ch > c*) y la duplicación de vocales (*ee*) o consonantes (*ll*, *ff*, *cc*). Se han conservado, en cambio, la vacilación vocálica de las átonas (*recibir/recebir*), las formas arcaicas de la segunda persona del plural del pretérito indefinido (*-astes*, *-istes*), la grafía original de los demostrativos (*aqueste*, *aquesta*), el uso de la *s* líquida (*scena*), los casos de asimilación *r/l* (*azotarle/azotalle*), la metátesis entre líquidas y dentales en la confluencia del imperativo seguido del pronombre enclítico: *sabeldo*.

Se han desarrollado todas las abreviaturas (*q > que*, *d. > don*), se han separado las aglutinaciones con *de* (*deste > de este*) y *que* (*ques > que es*) según el uso moderno y se han reconstruido las contracciones actuales (*de el > del*).

Finalmente, se han normalizado las mayúsculas y la acentuación siguiendo las normas establecidas por la Real Academia Española y se ha introducido una puntuación interpretativa.

La anotación procura ofrecer una herramienta para el buen entendimiento del texto, aclarando de la manera más exhaustiva posible las referencias literarias, culturales, geográficas e históricas. Además, trata de precisar los aspectos léxicos y estilísticos propios de la lengua de los Siglos de Oro y, si es necesario, intenta explicar los pasajes cuya lectura pueda resultar oscura.

El aparato crítico es positivo y comprende las variantes adiaforas, los errores de copia, la indicación de las enmiendas del editor y las erratas o variantes lingüísticas de los dos testimonios antiguos. No se indican los añadidos entre corchetes en el texto. Las referencias a las ediciones modernas se introducen en el aparato crítico solo en dos casos: cuando se acepta su enmienda o cuando su lectura contrasta con la del testimonio en el que se basa dicha edición.

En el *Apéndice* se recogen dos relaciones de sucesos y una carta del sultán Mehmed III a Segismundo Báthory, de las que el autor de la comedia obtuvo información y anécdotas para su obra, como queda demostrado en esta introducción y en las notas al texto crítico. Como instrumentos útiles para una mayor profundización en el texto de la pieza, nos ha parecido útil divulgar estos documentos casi desconocidos. Nos limitamos a ofrecer una transcripción de los ejemplares consultados, siguiendo los mismos criterios ortográficos y normas de transcripción empleados para el texto crítico de la comedia.



## BIBLIOTECA DI STUDI ISPANICI

---

L'elenco completo delle pubblicazioni  
è consultabile sul sito

**www.edizioniets.com**

alla pagina

<https://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?col=Biblioteca%20di%20Studi%20Ispanici>



---

### Pubblicazioni recenti

38. *El prodigioso Príncipe transilvano*, edición crítica, introducción y notas de Federica Cappelli, 2023, pp. 268.
37. *Versos de Juan de la Vega*, edizione critica a cura di Maria D'Agostino, 2022, pp. 296.
36. *Poderoso caballero. Il denaro nella letteratura spagnola dal Medioevo ai Secoli d'Oro*, a cura di Federica Cappelli e Felice Gambin, 2021, pp. 208.
35. Ida Grasso, *Lirica e destino. Il libro di poesia nella Spagna del Novecento*, 2020, pp. 164.
34. «Hay una flor que con el Alba nace». *Il Canzoniere ms. XVII. 30 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, edizione e studio a cura di Daria Castaldo, 2019, pp. 328.
33. *Il Cancionero ms. brancacciano V A 16 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, edizione critica e studio di Antonietta Molinaro, 2019, pp. 360.
32. Traiano Boccalini, *Piedra del parangón político*, introducción, edición y notas de Donatella Gagliardi, 2017, pp. 220, ill.
31. Miguel de Unamuno, *Poesías*, edizione critica e studio di Assunta Claudia Scotto di Carlo, 2016, pp. 442.
30. A. Candeloro, F. Cappelli, G. Fiordaliso, R. Gigliucci, S. Pezzini, G. Poggi, L. Selvaggini, E. Ventura, *Variaciones sulla picaresca: intrecci, sviluppi, prospettive*, a cura di Federica Cappelli e Giulia Poggi, 2016, pp. 184.
29. D. Castaldo, A. Gargano, F. Gherardi, I. Grasso, M. Rosso, G. Schiano, A.C. Scotto di Carlo, «Y si a mudarme a dar un paso pruebo» *Discontinuità, intermittenze e durate nella poesia spagnola della modernità*, a cura di A. Gargano e G. Schiano, 2015, pp. 204.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di marzo 2023

