
El gusto del público español por las comedias de carácter histórico en la España barroca – *El prodigioso príncipe transilvano* y *El príncipe prodigioso*

OANA ANDREIA SÂMBRIAN

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Craiova, Romania



Resumen

Durante el Siglo de Oro, la comedia tenía como fin su representación; por tanto, el público desempeñaba un papel fundamental en la recepción de la misma. Sus temas imitaban la vida real, utilizando hechos que despertaban el interés del público o con los que éste se identificaba, mientras que las obras más logradas gozaban de la imitatio de otros autores, que volvían a traer a la atención del público los éxitos pasados de los corrales. *El prodigioso príncipe transilvano*, también conocida como *El capitán prodigioso*, es una obra que a lo largo de todo el siglo XVII se imprimió varias veces, bajo los nombres de distintos autores, existiendo también una variante recortada, firmada por Matos y Moreto. Tenemos, asimismo, la evolución durante un siglo de una misma obra que despertó el interés del público, lo cual hace que nos preguntemos por sus ingredientes: cuáles fueron y cómo determinaron su éxito.

Abstract

During the Spanish Golden Age, dramatic comedy was written primarily for the stage, so the public had an extremely important role in the reception of the plays. The main themes of the comedies imitated real life, using facts to spark the public's interest or to make the audience identify with the events depicted; the most successful plays were adapted by other authors, who wanted to highlight the 'greatest hits' of the *corrales*. *El prodigioso príncipe transilvano*, also called *El capitán prodigioso*, is a play that was published many times in the seventeenth century and attributed to various authors, including an abridged version by Matos and Moreto. This is a play that circulated, inspiring public interest, for almost a century, which makes us wonder about its dramatic and historical components and the way these determined its success.

El príncipe prodigioso entre 'mimesis' e 'imitatio'¹

En 1609, el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega revolucionó la manera de escribir comedias, sobre todo gracias a la unión entre lo *superior* y lo *inferior*, como definiríamos la yuxtaposición entre la tragedia y la comedia aristotélicas, a través de la aparición de la tragicomedia, es decir, de un género que llevaría al nacimiento del teatro como un verdadero fenómeno social. De esta manera, el teatro cortesano o el vinculado a la Iglesia, financiado por el poder político, tal como ocurría en la Edad Media, se vio superado por otro mucho más popular, permisivo y que, por consiguiente, atraía un mayor número de personas: la comedia nueva. Este tipo de pieza construyó una relación dinámica entre el dramaturgo y el público, forjándose, asimismo, un vínculo de emisor a receptor.

A través de este artículo, se tratará de hacer hincapié en la evolución del gusto del público español por la comedia histórica mediante el análisis del *Prodigioso príncipe transilvano* y *El príncipe prodigioso*, dos obras que se dieron a conocer en el siglo XVII. Ambas tuvieron varias y muy distintas impresiones – sus respectivas autorías se atribuyeron a Lope de Vega, Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán, Matos y Moreto – y representaciones: el 9 de enero de 1681 la compañía de Jerónimo García representó *El príncipe prodigioso* (Shergold y Varey 1982: 241), el 14 y 16 de enero de 1689 la misma comedia fue representada en el Corral del Príncipe (Shergold y Varey 1979: 301). Un siglo después, en 1792, *El príncipe prodigioso* fue llevado al escenario los días 3, 4 y 5 de octubre del mismo año (Domínguez Ortiz 1984: 218). Esta comedia nos servirá, por tanto, de prototipo para el análisis de cómo las comedias del teatro áureo fueron refundidas, convirtiéndose en meras *imitatio*, integradas, a la vez, en una práctica mimética de la realidad del siglo XVII.

Los temas de las comedias se inspiraban en la vida, creando hechos verosímiles, tal como lo había subrayado Lope en su *Arte nuevo*: 'sólo se ha de imitar lo verisímil'. Lo 'verisímil' o 'verosímil', según el *Diccionario de Autoridades* (1739) representa lo que 'tiene apariencia de verdadero, aunque en realidad no lo sea, por lo que prudentemente se puede creer o asegurar', lo cual podría significar

1 En la *Poética* de Aristóteles, las artes se diferenciaban entre sí según la forma de imitación, en un modo narrativo donde los acontecimientos se relataban a través de un poeta cuya presencia en el discurso podía ser más o menos intensa, y un modo dramático en el que los personajes imitaban directamente una acción, como personas que operaban y actuaban sin que un poeta los hubiera presentado previamente. En el siglo IV, Diomedes recogía en su obra la práctica mimética para definir los géneros, uno de ellos era el 'Genus activum vel imitativum (dramaticon vel mimeticon): tragica, comica, satyrica, mimica'. Pinciano definía la literatura como el arte que imitaba mediante el lenguaje y, por tanto, la mimesis se confirmaba como principio generador del arte. Durante el Renacimiento, el concepto de mimesis se introdujo por segunda vez en la estética, con los mismos presupuestos que le había dado Aristóteles, afirmándose sin reservas la actividad mimética del sujeto en su particular percepción de la realidad (Maestro 2009: 78). Más adelante, en su *Arte nuevo*, Lope apostó por la imitación a través del lenguaje, añadiendo que 'sólo se ha de imitar lo verisímil' (Vega y Carpio 2009: 86).

que si el dramaturgo partía en su comedia de hechos verdaderos, conocidos por el público y acababa introduciendo elementos ficticios, la audiencia podía tomarlos por verdaderos, ya que se mezclaban con los que sí lo eran.

Pero, ¿cuáles eran las realidades del siglo XVII español? ¿De qué manera el público aseguraba la pervivencia de la obra de teatro si se identificaba con ella? ¿Y cuáles eran los hechos con el que el público simpatizaba? ¿Bastaba con observar que su categoría social era representada en la comedia? Asimismo, otro tema que debatiremos en la próximas líneas tendrá que ver con el éxito de las comedias que a no mucha distancia temporal eran refundidas en otras que, suponemos, buscaban el mismo éxito del original y que fueron recibidas de distintas maneras por la crítica: desde acusaciones de plagio hasta la exposición de las razones por las que la copia era superior al original.

Para contestar todas estas preguntas, analizaremos la interesante comedia de carácter histórico *El prodigioso príncipe transilvano*, que aunque inicialmente se atribuyó a Lope, su autor parece ser Vélez de Guevara (Urzáiz 2002: 677), así como su ulterior refundición, *El príncipe prodigioso* de Matos y Moreto, resaltando sus similitudes y el porqué de sus diferencias.

La comedia de carácter histórico y el teatro barroco español

La comedia histórica es una categoría aparte, por distintas razones. Por un lado, es una de las pocas que después de la muerte de la reina Isabel en 1644 y el cierre de los corrales se seguía representando, junto a las obras religiosas y de santos. Por otro, era la única obra de carácter laico y podía tener como finalidad engrandecer la figura del monarca, sus batallas, sus éxitos – durante el gobierno de Olivares se puede notar el deseo de escribir una historia oficial del reinado – recuperando de esta manera el teatro palaciego, aunque los dramaturgos la utilizaran también para representar encendidas pasiones bajo el pretexto del honor.

En julio de 1651 vio la luz *El príncipe prodigioso*, comedia escrita en colaboración por Agustín Moreto y Matos, lo cual nos lleva a compartir la opinión de Lobato que destaca que en el periodo 1644–1651 Moreto se ciñó en lo esencial a la escritura de vidas de santos o sucesos históricos de cierta importancia, como se prescribió en la época (2008: 22). Por consiguiente, cabe la posibilidad de que la obra se haya representado durante el cierre de los corrales, pero la investigación llevada a cabo hasta el momento no nos ha confirmado aún esta hipótesis.

David García Hernán, para el que la comedia mitifica la patria y considera el heroísmo como la virtud suprema, defiende que la fuerza majestosa del poder real es llevada por el teatro áureo al extremo y, por otro lado, afirma que no se debe olvidar que la comedia se puede insertar en el concepto general de fiesta en Occidente a partir del Renacimiento (García Hernán 2006: 60–61).

Los acontecimientos históricos representan motivos de celebración, tal como ocurre después de la larga batalla de Lérida – la guerra de separación de Cataluña

– entre 1644 y 1646, lo cual constituye una buena prueba para la relación entre la fiesta y el poder.² Maria Teresa Cattaneo afirmaba que

le relazioni tra teatro e storia [...] sono molteplici e complesse. Il teatro può diventare come lo fu particolarmente in epoca baroca il luogo dell'asseverazione del potere e della sua magnificenza, dove l'estetica del sorprendente si coniuga con un insinuante sistema di persuasione [...]. La messa in scena di un fatto storico e la rilettura che viene data secondo la coscienza e le preoccupazioni contemporanee costituisce il *fil rouge* che collega i restanti saggi. (1997: 7)

El teatro, la política y la fiesta constituyen una realidad y la materialización de los acontecimientos históricos que ensalzan el presente o el pasado de los países, dando pleno testimonio de sus vivencias y sobre todo, de sus miedos y sus psicosis. Según apunta Ricardo García Cárcel, la psicosis del turco fue uno de los temas de la sociedad española del Siglo de Oro, debido tanto a la identificación del turco con los corsarios berberiscos que acosaron las costas españolas, como a la frontera interior que hasta 1609 existió dentro del territorio español entre cristianos y moriscos (García Cárcel 1993: 15).

Las múltiples comedias de cautivos, así como las relaciones de cautivos que toman la forma de las memorias de soldados atestiguan la preocupación por este tema. Diego Galán, Mármol de Carvajal, Antonio Sosa, Miguel de Cervantes fueron sólo algunos de los que se interesan por el tema.

Analizando los elementos que tenemos hasta ahora, comprobamos el interés por el cautiverio, quizás porque también presentaba un mundo misterioso y exótico que atraía al espectador. Se trataba, probablemente, de lo que podríamos llamar la 'conquista a la inversa del espacio', ya que las personas que descubren los nuevos lugares no son los conquistadores, sino los conquistados. Sin alejarnos demasiado de las comedias de cautivos y deteniéndonos en el tema del turco, advertimos que de esta fuente nacen las obras de inspiración extranjera, donde pueden aparecer también personajes españoles; es el caso del *Prodigioso príncipe transilvano*, donde se deja ver Alfonso Carillo.

Los temas de las comedias históricas se podían inspirar en las relaciones de sucesos, 'humildes antecedentes del periodismo' (González 2006: 277). Las llamadas relaciones de batallas, que se han de encuadrar en las relaciones de sucesos, se habían extendido en España desde el siglo XV y eran opúsculos compuestos en forma de crónicas o memorias que pretendían informar de los hechos bélicos que se habían producido en los últimos tiempos, en clave de hazañas y victorias, las cuales tuvieron su apogeo en el siglo XVII (García Hernán 2006: 53–54).

Refiriéndonos al *Prodigioso príncipe transilvano*, advertimos que los acontecimientos de la Hungría de los siglos XV y XVI descritos en la comedia no eran del todo desconocidos, sobre todo para Italia, gracias, por un lado, al contacto establecido durante el reinado de Matías Corvino, hijo de Juan Huniades y, por el

2 Para más detalles, véase Arredondo Sirodey 2009: 17–43. Para más detalles sobre los costes de las fiestas de palacio, véase José María Díez Borque 2009: 42–79.

otro, al hecho de que varios universitarios húngaros estudiaban en Italia. Es ésta la época cuando en Roma, Venecia o Ferrara se editaban muchos avisos sobre la situación de los católicos en esas tierras y la potencia del turco, avisos que después de imprimirse en Italia se difundían llegando hasta España. No faltan las publicaciones sobre la historia de Hungría al sur de los Alpes, como las de Possellino o Giorgio Tomasi, secretario de Segismundo Báthory – personaje central de la comedia *Prodigioso príncipe transilvano* –, autor de una *Delle guerre e rivolgimenti del regno d'Ungheria e della Transilvania* (González 2006: 284).

Después de presentar este cuadro sobre la manera en que circulaban las noticias sobre unos espacios tan lejanos como Hungría y Transilvania, adentrémonos un poco más en la comedia histórica en que se centra nuestro trabajo.

El prodigioso príncipe transilvano: un largo recorrido

El prodigioso príncipe transilvano es una obra que narra los acontecimientos de la última década del siglo XVI, en concreto, los comienzos del reinado del sultán Mahometo III, la gloria del Imperio Otomano, el descubrimiento de una carta que advertía que en el año 1595, ‘en la parte de Levante menos septentrional se levantará un príncipe no conocido que, poniéndose contra el tirano de Oriente y que, [...] sacará al pueblo de Dios, como otro Moisés’ (Vélez de Guevara en preparación).

La comedia prosigue con la presentación de la situación interna del principado transilvano, la descripción de la figura y las hazañas de Segismundo Báthory y, sobre todo, la alabanza de la guerra de éste contra los otomanos. El estudio del drama resulta de interés porque, más allá de los detalles que proporciona, nos hace comprobar que en la época se conocía muy bien la situación política de Hungría y el principado transilvano no era presentado como una parte del reino húngaro, sino como un estado independiente. Es por eso que Segismundo era el prodigioso príncipe transilvano y no el rey, ya que el reinado húngaro prácticamente había dejado de existir tras la batalla de Mohács del año 1526, mientras que Transilvania era un principado autónomo bajo soberanía turca desde 1541.

El año 1595 fue, efectivamente, muy importante para la historia de Transilvania, dada su participación en la guerra que estalló en contra del Gran Turco en Valaquia, su país vecino. En aquella época, el rey de Valaquia era Miguel el Bravo (1593–1601), vasallo de Segismundo Báthory desde el 20 de mayo de 1595, el cual había ingresado en la Santa Liga, al igual que Segismundo – aconsejado por Alfonso Carrillo – y quien en 1595 inició una gran campaña contra el Imperio Otomano. La batalla más importante de esta guerra se llevó a cabo en Calugareni – una pequeña ciudad rumana del Danubio – el 23 de agosto de 1595. Durante la batalla, Miguel recibió también la ayuda del transilvano Alberto Király. Los acontecimientos de este evento importante para la Cristiandad, ya que Miguel consiguió derrotar a su enemigo, fueron presentados hasta los más mínimos detalles por el militar español Diego Galán en sus memorias, *Cautiverio y trabajos de Diego Galán natural de Consuegra y vecino de Toledo 1589 a 1600*. En su libro, Galán,

quien fue rehén de los turcos tras una batalla y combatió en Calugareni del lado de los turcos, narra las hazañas de Miguel y su gran alegría por la victoria de un príncipe cristiano, a la cual tenía que ocultar para que su amo no le degollara: ‘quedando los turcos muy tristes, al paso que los cautivos muy alegres, pero disimulábamos el contento con señales de pesar, porque no nos saliera cara el alegría’ (Galán 2001: 295).

Después de la victoria de Miguel el Bravo, los turcos consiguieron rehacer su ejército y encaminarse hacia Bucarest. Fue entonces cuando intervino Segismundo Bátorý con su ejército, el 6 de septiembre de 1595. A principios de octubre, también se unieron a los ejércitos de Miguel y Segismundo Bátorý una hueste del Imperio Habsburgo y otra de Toscana. De esta forma, los turcos fueron derrotados en Bucarest, Targoviste y Giurgiu; las últimas dos ciudades aparecen citadas también en *El prodigioso príncipe transilvano*. La victoria fue, por consiguiente, del rey valaco, pero, siguiendo las normas medievales de que las victorias de los vasallos pasaban por las de los señores, Segismundo Bátorý se llevó toda la fama, mientras que a Miguel se le desconoce en gran medida.

Se trata, por tanto, de una comedia, cuya trama tiene todos los ingredientes para triunfar ante el público, ya que mezcla el interés por las hazañas de los turcos con el espíritu de la cruzada antiotomana desarrollado en toda Europa Occidental – el concepto de ‘guerra justa-santa’ (García Hernán 2006: 48) – añadiendo los enredos de la corte de Segismundo, la conspiración que se forma contra él, etc. En pocas palabras, esta comedia hace hincapié en la ‘novedad’, uno de los conceptos que mejor definen la época barroca según Maravall, quien se apoya en la frase ‘lo admirable que trae la novedad’ de Céspedes y Meneses y en la obra de Lope, *La Dorotea*, que nos dirá que ‘la diferencia causa novedad y despierta el deseo’, aclarando que hay ‘una inclinación natural, innata que arrastra al hombre hacia lo nuevo’ (Maravall 2008: 453). La novedad que trae esta comedia se advierte en el espacio donde el autor asienta los eventos sobre los que trata – Transilvania, un principado casi desconocido, cuyo nombre se podía vincular quizás al renombre e ingenio de Juan Huniades, las descripciones de índole hipérbolica que a veces se dan en el texto remitiéndonos al campo de lo fantástico:

En los años de la creación del mundo, de seis mil setecientos setenta y cuatro, [...] de la Encarnación de Jesús Nazareno, hijo de María, mil quinientos noventa y cinco, en la parte de Levante menos septentrional, se levantará un príncipe no conocido que, oponiéndose contra el tirano de Oriente, acaudillando los pocos fieles que le quisieran seguir, sacará al pueblo de Dios como otro Moisés, a entera servidumbre con entera libertad, abriendo camino por los montes y las aguas con la virtud de su espada. Caerá fuego del cielo contra sus enemigos; correrá sangre el Danubio y pasarále sobre cuerpos muertos, rompiendo millares de enemigos, que todos caerán cortados a pedazos, desbaratando fortalezas, saqueando y abrasando ciudades, corriendo reinos y reduciendo grandes provincias a su obediencia, con tantas maravillas y milagros, que se llamará Príncipe de Prodigios y Capitán Prodigioso. (Vélez de Guevara en preparación)

Hay, por tanto, varios vocablos que nos hacen pensar en el universo de lo fantástico: ‘maravillas’, ‘milagros’, el príncipe que se levantaría en contra de los infieles es ‘no conocido’. He aquí los tres elementos que definen el mundo de lo maravilloso, al que el príncipe transilvano pertenece. La fijación temporal de los eventos con la que se inicia el fragmento corresponde al mismo registro mítico: ‘en los años de la creación del mundo’. El príncipe cristiano aparece como ‘otro Moisés’, mientras que el espacio dibujado abunda en descripciones hiperbólicas: ‘caerá fuego del cielo [...]; correrá sangre el Danubio’.

El prodigioso príncipe transilvano, cuya edición crítica se publicará el año que viene en Estados Unidos en la colección de comedias de Vélez de Guevara que dirige George Peale, bajo el título *El capitán prodigioso* (véase Vélez de Guevara en preparación), conoció a lo largo del siglo XVII dos variantes principales: una atribuida a Lope o a Vélez y otra recortada, atribuida a Matos y Moreto o a Montalbán. A su vez, la última variante se divide en otras cuatro: *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, atribuido a Juan Pérez de Montalbán (A), *El defensor de la fe*, atribuido a Moreto (B), *El príncipe prodigioso*, atribuido a ‘Dos autores’ o a Matos (C) y *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, atribuido a Matos y Moreto (D) (Profeti 1976). La primera clase de comedias (A), atribuidas a Montalbán, está integrada por nueve sueltas – cuatro de ellas sin lugar y sin año de publicación, a las que siguen una publicada en Madrid (A. Sanz, s.a.), dos en Sevilla (una por la Viuda de F. De Leefdael y la otra de J. Padrino, ambas sin fechar) y las últimas dos en Barcelona (P. Escuder; J. Serra y Nadal, s.a.). Ocho de estas comedias cuentan con un número de doce personajes, mientras que la de Barcelona (J. Serra y Nadal, s.a.) tiene catorce. La clase B recoge la comedia *El defensor de la fe/ Comedia famosa de Agustín Moreto* – s.l., s.a., con la misma cantidad de personajes que la anterior, doce. La tercera categoría, C, incluye *El príncipe prodigioso*, atribuido a ‘Dos autores’ o a Matos que se publicó en las *Doce Comedias las más grandiosas* (Parte 5, Lisboa, 1653), que en el índice era atribuido a dos autores y en el título sólo a Matos. Finalmente, en la D se inserta la comedia de Matos y Moreto publicada en *El mejor de los mejores* (Alcalá, María Fernández, 1651 y Madrid, María de Quiñones, 1653), seguida por cinco sueltas, tres de ellas incluyendo doce personajes y las demás dieciocho (Profeti 1976: 492–99).

Analizando las variantes de la comedia de Vélez, basadas en el manuscrito de la Biblioteca de Palacio que después utilizó Cotarelo para su edición de las obras de Lope, las *Doce comedias* – que Peale fecha en 1629–1630 – y la edición de Adolf Schaeffer, en *Ocho comedias desconocidas de don Guillem [sic] 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 por...* (2 vols. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1887) y contrastándolas con *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, observamos algunas diferencias interesantes en cuanto a los personajes empleados en las dos variantes. La de Vélez cuenta con treinta y nueve personajes, un número superior al de la comedia de Moreto y Matos – dieciocho. La supresión, por tanto, de una cantidad considerable de intérpretes y la aparición de personajes específicos de la obra de Moreto y Matos, como Arminda ‘Dama Turca’ o el gracioso

Yepes son hechos que consideramos que pueden aportar elementos llamativos para nuestro estudio. ¿Con qué fines artísticos o comerciales alteraron Matos y Moreto la lista de los personajes de la comedia y de qué manera esto aportó originalidad y personalidad propia a una obra que Fernández Guerra tachaba de ‘engendro miserable’? (Fernández Guerra 1856).

El juego de los personajes

El prodigioso príncipe transilvano es una obra mucho más centrada en los elementos de índole histórica, con algunos matices fantásticos. El contexto dibujado por el autor es sobrio, con una trama sólida y bien argumentada, tanto que a veces parece una crónica en verso, mientras que la composición de Matos y Moreto introduce un ameno y divertido juego de personajes, acompañados de los músicos que transponen los estados de ánimo de los sujetos a la realidad. De hecho, en el caso de Moreto, la música no suele aparecer como un mero componente ornamental de la comedia, sino que ayuda a su desarrollo argumental, apareciendo como elemento temático clave y complementando la caracterización de algunos personajes (Sáez Raposo 2009: 103) – es el caso de Arminda la dama turca, en realidad cristiana, como nos revelan los autores en el último acto de la comedia:

Muchos años viva
nuestro Emperador,
el mayor monarca
que venera el sol.
Porque se corona,
le tributan hoy
Marte sus laureles,
sus glorias Amor:
muchos años viva
nuestro Emperador. (vv. 89–98)

o en el caso de la aparición del turco Mahometo, cuando los músicos, en la primera jornada de la obra, ilustran su grandeza:

En la corte de Mahometo,
esquivo imán a sus ojos,
triste vive y muere ausente
Arminda, envidia de todos. (vv. 2661–64)

Arminda y Yepes son dos de los personajes originales más activos en la obra de Matos y Moreto. No me voy a detener demasiado en la figura y el papel de Arminda, ya que la voy a tratar en un trabajo en preparación; únicamente me limitaré a decir que su presentación en la lista de personajes de la comedia como dama turca y el desenlace que revela su verdadero origen cristiano – se trataría, en realidad de Christerna de Austria –, ‘hurtada a los tiernos brazos/ de Segismundo su esposo’, es una de las formas de engaño con las que los autores juegan desde el principio con tal de sorprender y emocionar en el desenlace.

Aquí tiene fin dichoso
la historia de transilvano
el Príncipe prodigioso. (vv. 2918–22)

Por tanto, es interesante observar el papel del gracioso en una obra de tema histórico que, normalmente, podría carecer de situaciones cómicas. Pero el deseo de ajustarse mejor a los deseos del público al que seguramente le interesaban los enredos amorosos y gozaba con las situaciones cómicas, hizo que Matos y Moreto introdujeran la figura del gracioso Yepes, que dinamiza la acción, haciéndola más entretenida, más fácil de seguir y, por último, más comercial. Eliminando la multitud de informaciones que proporciona la variante de Vélez, mucho más densa y abundante en detalles, y añadiendo la presencia de los músicos, Matos y Moreto logran trazar un discurso más fácil de asimilar y, por tanto, más popular.

Por supuesto que las diferencias entre la obra de Vélez y la de Matos y Moreto no terminan aquí. En la versión abreviada, Carillo aparece como prisionero del sultán Mahometo, mientras que en la otra, el maestro de Segismundo cae en manos del Marqués y de los demás traidores del príncipe transilvano, que se identifican como los caballeros de Torda. Desde el punto de vista de la reacción del público ante este hecho, ser prisionero del Gran Turco en aquella época, en la que existía una verdadera literatura de cautivos, gracias a las memorias de soldados o a escritores de la talla de Cervantes, suscitaba más interés e imponía más dramatismo que una mera conjura interna. Una de las características principales del *Príncipe prodigioso*, que la diferencia fundamentalmente de las versiones anteriores, reside en la aproximación que desde la obra se hace al público, ya que lo más importante para alcanzar el éxito era que el receptor se diera cuenta de la inserción en la comedia de sus propias realidades – el miedo al turco, la Reconquista de los espacios cristianos, la importancia de la fe – y de los personajes de los que había oído hablar o con los que se identificaba por ser éstos españoles – es el caso de Alfonso Carrillo.

Las impresiones del *Prodigioso príncipe transilvano* se repitieron durante todo el siglo XVII y el siguiente, hasta la edición de Quiroga en 1802. En la *Bibliografía de Juan Pérez de Montalbán* de Profeti observamos cuatro atribuciones y 15 sueltas, con múltiples ejemplares, amén de *El mejor de los mejores*. La advertencia de la impresión de esta obra durante un siglo representa, indudablemente, la mejor prueba del éxito que alcanzó *El prodigioso príncipe transilvano*, aunque, claro está, el gusto del público cambia y evoluciona continuamente. Conocemos además que entre 1644 y 1651 se cerraron los corrales en señal de luto por la muerte de Isabel de Bourbon, la primera esposa de Felipe IV, aprovechándose la ocasión para renovar antiguas disquisiciones sobre la licencia de los espectáculos dramáticos: sólo debía darse licencia para representar a seis compañías de cómicos y se prohibía la existencia de las demás compañías errantes en las poblaciones de poco vecindario (Lobato 2008: 20). Además, el hecho de que únicamente se pudieran representar tres tipos de comedias hacía que el número de temas fuera limitado y, muchas veces, aprovechando los temas históricos, como en este caso, los autores disimulaban las pasiones amorosas entre los eventos históricos ‘serios’.

A diferencia de los personajes de las obras narrativas, los actantes de los dramas eran más libres y quizá era así como los percibía ese ‘vulgo’ tan presente en el *Arte nuevo*. Un ‘vulgo’ al que Lope entendía partiendo de los textos clásicos como los de Séneca o el *Odi profanum vulgus et arceo* de Horacio, como ‘tanto a los que visten clámide como a los que llevan coronas’, tratándose por tanto de una denominación moral (Lobato 2009: 34–39).

El prodigioso príncipe transilvano presenta una historia verosímil, donde el público reconoce a los personajes españoles, como Carillo o el gracioso Yepes, y se identifica con ellos. La aparición del mundo oriental – siempre inquietante y lleno de fascinación, la amenaza otomana tan presente en el siglo XVII y la obsesión de los españoles de aquella época por el tema, los enredos y las pasiones amorosas son algunas de las claves con las que esta comedia pudo haber alcanzado el éxito. Su pervivencia en el tiempo es prueba de ello y lo mejor de todo es que gracias a su constante reedición revela información sobre el gusto de los españoles del mundo barroco acerca del teatro. Un público complejo, distinto, incongruente a veces, que expresaba sus sentimientos libremente, abucheando las representaciones que no eran de su agrado y recompensando con aplausos a los que lograban cautivarlo. Éste es el público de Lope, del teatro que el Fénix fundó a través de su *Arte nuevo*, un teatro con un arraigado carácter social, mixto y, quizá por eso, difícil de satisfacer. Gracias a la poética lopiana, el teatro español cambió para siempre su enfoque y nos dejó pruebas de su ingenio, como este *Prodigioso príncipe transilvano*.

Obras citadas

- Aristóteles, 1778. *La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana por Don Alonso Ordoñez* (Madrid).
- Aredondo Sirodey, M. S., 2009. ‘La corte celebra las victorias de la guerra: Fuenterrabía y Lérida’, en *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, ed. José María Díez Borque (Madrid: Visor Libros), pp. 17–43.
- Cattaneo, M. T., 1997. *La scena e la storia. Studi sul teatro spagnolo* (Milano: Cisalpino).
- Diccionario de Autoridades*, 1739. Tomo 6 (Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro).
- Díez Borque, J. M., 2009. ‘Teatro de palacio: excesos económicos y protesta pública’, en *Literatura, política y fiesta en el Madrid de los Siglos de Oro*, ed. José María Díez Borque (Madrid: Visor Libros), pp. 42–79.
- Domínguez Ortiz, A., 1984. ‘La batalla del teatro en el reinado de Carlos III (II)’, en *Anales de Literatura Española*, 3, pp. 207–234.
- Fernández Guerra y Orbe, L., 1856. *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña* (Madrid: Rivadeneyra).
- Galán, D., 2001. *Cautiverios y trabajos de Diego Galán*, ed. Matías Barchino (Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha).
- García Cárcel, R., 1993. ‘La psicosis del turco en la España del Siglo de Oro’, en *XVI Jornadas de Teatro Clásico*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (Almagro), pp. 15–28.
- García Hernán, D., 2006. *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro* (Madrid: Sílex).
- González Cuerva, R., 2006. ‘El prodigioso príncipe transilvano: la larga guerra contra los turcos (1596–1606) a través de las relaciones de sucesos’, en *Studia Historica. Historia Moderna* (Salamanca: Universidad de Salamanca), 28, pp. 277–99.
- Lobato, M. L., 2008. ‘Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y

- edición de algunas de sus comedias (1637–1654)', en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel (Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert), pp. 15–39.
- , 2009. 'Paga el vulgo: intención y recepción del teatro de Lope', en *El Siglo de Oro antes y después del Arte Nuevo. Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma (Craiova: Sitech), pp. 25–40.
- Maestro, J. G., 2009. *Crítica de los géneros literarios en el Quijote. Idea y concepto de género en la investigación literaria* (Vigo: Academia del Hispanismo).
- Maravall, J. A., 2008. *La cultura del Barroco*, undécimo edición (Barcelona: Ariel).
- Matos Fragoso, J., y Moreto, A., 1777. *El príncipe prodigioso y defensor de la fe* (Valencia: Imprenta de Joseph y Tomás de Orga).
- Profeti, M. G., 1976. *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán* (Verona: Università degli studi di Padova, Istituto di lingue e letterature straniere di Verona).
- Sáez Raposo, F., 2009. 'El empleo de la música y efectos sonoros en la *Primera parte* de las comedias de Agustín Moreto', en *El Siglo de Oro antes y después del Arte Nuevo. Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, ed. Oana Andreia Sâmbrian-Toma (Craiova: Sitech), pp. 102–112.
- Shergold, N. D., y Varey, J. E., 1979. *Teatros y comedias en Madrid: 1687–1699. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis).
- , y —, 1982. *Representaciones palaciegas, 1603–1699. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis).
- Vega y Carpio, Lope de, 2009. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, edición políglota, edición española de Felipe Pedraza (Almagro: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales).
- Vélez de Guevara, L., en preparación. *El capitán prodigioso*, edición crítica de C. G. Peale.
- Urzáiz Tortajada, H., 2002. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, II (Madrid: Fundación Universitaria Española).