

Federica Cappelli

Verosimiglianza storica vs memoria creativa in *El prodigioso príncipe transilvano*

HISTORICAL VEROSIMILITUDE VS CREATIVE MEMORY IN EL PRODIGIOSO PRÍNCIPE TRANSILVANO

Abstract: In the Spanish theatre of the Golden Age, political propaganda and the consequent need to propose heroes conforming to the prevailing political-religious ideology to the public of *corrales de comedia* were almost always conditioning the creative process. This is also the case of *El prodigioso príncipe transilvano*, a historical comedy set at the time of the long Spanish-Turkish conflict (1526-1606) and dedicated to exalting the figure of Sigismund Báthory, in truth one of the most controversial figures in the history of Romanian principalities. This contribution aims at investigating the extent and mechanisms that, in the text, regulate this intersection of historical reliability and creative reworking of a recent past for pro-Spanish and pro-catholic propaganda purposes.

Keywords: Creative Memory; Historical Verisimilitude; Political Propaganda; Sigismund Báthory, Muhammad III; Transylvania; Manipulation.

FEDERICA CAPPELLI

Università di Pisa, Italia
federica.cappelli@unipi.it

DOI: 10.24193/cechinox.2023.44.03

Sin dalla *Poetica* di Aristotele l'arte, la Letteratura *in primis*, ci viene presentata come una forma di mediazione fra passato e presente, uno strumento capace di prendere le distanze dalla Storia per poi restituirla tramite un processo (ri-)creativo. Secondo lo Stagirita, la poetica sarebbe addirittura in grado di superare la Storia per la sua capacità di creare mondi possibili, frutto di un ricordo migliorato o semplicemente reinventato: affinare il ricordo, modellarlo, perché no?, manipolarlo sarebbero dunque prerogative della letteratura, che, alla luce di queste osservazioni e adottando un'azzeccata espressione dello scrittore Francisco Ayala, può essere definita come una forma di "memoria perfezionata"¹. Diversi possono essere i fattori che danno luogo al processo di perfezionamento del ricordo che sarebbe, quindi, la letteratura, così come diversi sono i possibili modi di intenderne il senso: entrare in contatto con l'immaginazione e la capacità affabulatrice degli scrittori, col loro linguaggio potente, ricco di simboli e metafore, per esempio, è un modo di *perfezionare* un ricordo così da garantirne la solidità e la permanenza². Ma la memoria del passato, sia esso più o meno

recente, può essere *perfezionata* anche a seguito dei condizionamenti ideologici a cui è talvolta sottoposto l'atto di scrittura: penso, in particolare, a forme di censura concrete o indotte oppure di strumentalizzazione per fini propagandistici politici o religiosi. Quest'ultimo è, per l'appunto, anche il caso di diversi testi del teatro spagnolo dei Secoli d'Oro, il cui processo creativo era fortemente influenzato dalla propaganda politica e dalla conseguente esigenza di proporre al grande pubblico dei *corrales de comedia* figure di eroi conformi all'ideologia politico-religiosa imperante. D'altronde, data la sua natura populista, il teatro svolgeva un ruolo fondamentale nel processo di creazione di una coscienza nazionale spagnola, da qui che i drammaturghi non esitassero a manipolare la Storia a vantaggio dei propri ideali patriottici. Come spiega lo storico Pedro García Martín,

[el teatro] era un instrumento más del ejercicio del poder. Un vector eficaz empleado por el aparato de propaganda real para inculcar los valores dinásticos en los espectadores. Desde los mitos fundacionales a la unión de coronas, de la defensa de la religión católica a la creación de un Imperio global, el drama caló en el imaginario colectivo al servicio de unos soberanos con pretensiones universalistas³.

Nell'ottica appena descritta occorre leggere anche la commedia di cui ci occupiamo, *El prodigioso príncipe transilvano*, una *pièce* storica ambientata ai tempi del lungo conflitto ispano-turco (1526-1606)⁴ e dedicata ad esaltare la figura di Sigismondo Báthory, in verità uno dei

personaggi più discutibili della storia dei Principati Rumeni. Alla creativa e fantasiosa raffigurazione positiva del principe di Transilvania quale modello di *miles Christi* si contrappone, nel testo, quella negativa del sanguinario sultano ottomano, Maometto III, in una commistione continua fra rispetto della Storia e manipolazione opportunistica delle fonti documentarie.

Tanto sulla paternità come sulla datazione dell'opera aleggiano ancora molti dubbi: i due unici testimoni antichi esistenti l'attribuiscono ad autori del calibro di Lope de Vega, nel caso del manoscritto custodito presso la Real Biblioteca de Palacio a Madrid (ms. II 461), e di Luis Vélez de Guevara, in quello dell'edizione a stampa pubblicata nella *Parte XXI* della collezione *Diferentes autores* (ff. 105r-140v), dove compare con il titolo, lievemente modificato, di *El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania*. Tuttavia, studi recenti evidenziano la mancanza di prove concrete a conforto di entrambe le possibilità, che tendono pertanto a scartare⁵.

In quanto alla datazione, sulla base della versificazione e dei riferimenti storici interni al testo, si è solito collocarla, con un ampio margine di incertezza, tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. La commedia, in effetti, mette in scena alcuni eventi storici cruciali dell'ultimo decennio del XVI secolo, quando, poco prima dell'ascesa al trono del sultano Mehmet III, il giovane principe Sigismondo, su consiglio del suo mentore, il gesuita Alfonso Carrillo, e dello zio materno, Esteban Bocskai, infranse il patto di fedeltà stipulato con i turchi per passare dalla parte dei cristiani⁶. Questa nuova politica incontrò la forte disapprovazione del Paese, in generale, e della nobiltà, in particolare, preoccupata sia

per i rischi a cui veniva esposto il Principato, sia per la svolta autoritaria nella condotta del principe. Ogni tentativo di ribellione da parte degli aristocratici transilvani – conservatori, protestanti e filoturchi⁷ – fu soffocata: Sigismondo fece imprigionare molti nobili, ne fece giustiziare altri e ad altri ancora sequestrò il patrimonio. Dopodiché, per suggellare l'alleanza con il Sacro Impero, forte anche di aver riportato alcune vittorie contro gli ottomani, tra cui quella di Giurgiu che è evocata nella commedia⁸, chiese la mano della arciduchessa Maria Cristina d'Austria, cugina dell'imperatore Rodolfo II; le nozze vennero celebrate ad Alba Iulia a inizio agosto del 1595 dopo una lunga trattativa.

Tali avvenimenti, tutti riconducibili al biennio 1594-1595, sono integrati nell'opera da pochi altri avvenuti nella primavera del 1596: mi riferisco alla venuta in Transilvania del nunzio papale Ludovico Anguisciola, all'ambasciata di Alfonso Carrillo in Germania e all'arrivo della notizia del supporto economico alla guerra contro i turchi fornito dal re di Spagna Filippo II. È per l'appunto a partire dall'inclusione nella trama della commedia di questi ultimi eventi che la critica più recente tende a situare, con maggior precisione, la redazione della commedia nell'estate del 1596⁹, redazione che, in verità, come vedremo più avanti, è forse possibile far slittare all'anno successivo.

Il dramma dunque condensa, direi quasi comprime, nei consueti tre atti (pur se con un'estensione inusuale nel numero dei versi, quasi 4400), un crogiuolo di avvenimenti¹⁰ che paiono tenuti assieme, sì, dalla figura centrale di Sigismondo, ma anche dalla chiave di lettura univoca, filospagnola, con cui essi vengono riproposti;

lo dimostra anche il particolare accento posto, oltre che sulle qualità del principe, sul ruolo del personaggio del suo confessore, il padre gesuita Carrillo, che appare quasi glorificato in nome dei suoi valori castigliani e della sua integrità cristiana.

Tornando al principe, sebbene la commedia lo presenti come "prodigioso" e come esempio di eroismo militare e virtù cristiane, la Storia ci consegna, in realtà, l'immagine di un personaggio piuttosto controverso, caratterizzato da una religiosità "exacerbada y un poco enfermiza", per dirla con Arienza Arienza¹¹, unita a un carattere cupo, insicuro e morbosamente inquieto, che lo portava spesso a prendere decisioni irresponsabili. Si pensi, ad esempio, al fatto che nell'aprile del 1598, pochi anni dopo aver dato il suo appoggio alla causa asburgica – che gli permise di porre se stesso e il suo regno in primo piano nella politica europea –, decise di abdicare al trono di Transilvania a favore dell'imperatore Rodolfo II per tornare a reclamarlo solo quattro mesi dopo, accrescendo, in tal modo, la confusione che già regnava a nord del Danubio; lo stesso fece per ben altre due volte, nel 1599 e nel 1602, anno in cui rinunciò definitivamente al potere¹²: niente di più lontano, quindi, dal modello quasi mitico del principe cristiano prudente, saggio, dotato di coraggio, misericordia e senso di giustizia, evocato nella commedia, come osserva Sambrian in uno dei suoi numerosi saggi dedicati a studiare l'opera¹³.

Ma come si arriva, allora, alla costruzione di questa figura di principe *campione della cristianità*? Occorre ricordare innanzitutto che il repentino e inaspettato voltafaccia del Báthory alla Sublime Porta per andare a schierarsi con la Lega Santa suscitò nell'Europa cristiana una curiosità e

un interesse enormi che, a loro volta, generarono, come spiega Sanz Ayán¹⁴, una forte domanda di notizie sulle vicende politico-militari riguardanti la Transilvania e il nemico turco. Da qui il fiorire di relazioni, gazzette, cronache – in italiano, latino, tedesco, alcune poi tradotte anche in spagnolo – che solo apparentemente, però, riferivano informazioni oggettive e di prima mano: in realtà, si trattava di prodotti propagandistici volti a legittimare l'esercizio del potere e a veicolare una sola ideologia politico-religiosa, quella cattolica imperiale. D'altra parte, la vicenda di Sigismondo Báthory presentava tutti gli ingredienti per la creazione di una letteratura mitica al suo riguardo di sicuro successo: la temerarietà del personaggio, l'ambientazione esotica nella lontana e misteriosa Transilvania, le macchinazioni di palazzo, la crociata antiottomana. La nostra commedia va dunque contestualizzata entro una sorta di progetto di costruzione e diffusione dell'immagine ideale del principe cristiano *di frontiera*¹⁵ che, all'epoca, si voleva cucire addosso alla figura di Báthory; un progetto che si avvaleva di diversi strumenti di divulgazione, non solo letterari, come le citate relazioni, qualche raro componimento poetico o, ancora, le opere teatrali, ma anche relativi alle arti pittoriche e plastiche, in particolare, medaglie e incisioni che insistevano soprattutto sull'effigie del principe guerriero¹⁶. Tuttavia, mentre l'eco delle incisioni, e maggiormente delle medaglie, era piuttosto limitata, relazioni e avvisi ebbero una diffusione vasta e capillare, tanto che alcuni di essi, come suggerisce González Cuerva, costituirono la base di partenza per la commedia del *Prodigioso príncipe transilvano*¹⁷.

In totale, ad oggi, sono state reperite circa quindici *relaciones de suceso* dedicate a

glorificare la figura del transilvano, provenienti, per lo più, da fonti italiane e pubblicate presso l'editore sivigliano Rodrigo de Cabrera tra il 1596 e il 1599¹⁸; di esse, secondo lo stesso González Cuerva, almeno quattro – tutte uscite nel 1596 e riferite a eventi dell'anno prima – ispirarono direttamente i fatti rappresentati nella *pièce*, unitamente a una lettera, sempre del 1596, scritta dal sultano Mahometto III al principe transilvano¹⁹. A ben guardare, però, a mio avviso occorre aggiungere a questo piccolo *corpus* un'altra *relación*, pubblicata anch'essa da Rodrigo de Cabrera, ma nell'anno successivo, la quale, diversamente dalle altre che narrano le imprese vittoriose di Sigismondo sul campo di battaglia, si presenta come una sorta di biografia tesa a completarne la rappresentazione di principe valoroso e virtuoso²⁰. Naturalmente, non è questa la sede per una discussione sull'anno di composizione della commedia, tuttavia, se è autentico, come credo e come mostro di seguito, il debito dell'autore nei confronti della *relación* appena citata, occorre posporre la possibile datazione al 1597.

Fra i diversi dettagli biografici inclusi nella *relación* e volti a enfatizzare il profilo cristiano del Báthory, vi si narra anche di due episodi premonitori su cui vale la pena di soffermarsi poiché l'autore della commedia li ripropone nel testo assai fedelmente: il primo è l'apparizione di un bagliore nel cielo, simile a una cometa, prima della vittoria contro i turchi, nell'ottobre del 1595, e il secondo, avvenuto poco tempo dopo, nello stesso anno, riferisce della presenza continuata di un'aquila reale – simbolo, tra l'altro, dell'impero asburgico – sul campo di battaglia, in Valacchia. Entrambi i pronostici sono riprodotti nel III atto della

commedia: quello relativo all'aquila ai vv. 3703-3710 e l'altro, riferito alla cometa, ai vv. 3753-3782; per ragioni di spazio e data l'eccessiva estensione del passo della cometa nel testo della commedia, di seguito riportiamo come esempio del suddetto debito testuale il solo episodio dell'aquila, prima nella versione raccolta nella *relación* e poi nella trasposizione teatrale:

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 [...] ²¹.

NUNCIO: Aquella águila que ayer de estas montañas bajó y en tu tienda se sentó, lo mismo volvió hoy a hacer.

PRINCIPE: ¡Por Dios, que tiene misterio!

NUNCIO: Sí, es pronóstico, señor, que has de ser emperador, que águila promete imperio ²².

La natura prodigiosa di entrambi gli aneddoti avrebbe originato, inoltre, secondo l'autore della stessa *relación*, l'appellativo di "príncipe de milagro y prodigio" ²³ solitamente riferito a Sigismondo e da cui deriva anche il titolo alla commedia stessa.

Sigismondo Báthory diviene quindi qualcosa di più del baluardo della Santa Lega cristiana contro il Turco: viene innalzato addirittura a figura portentosa, personificazione dei principi controriformisti, in grado di combattere tanto gli ottomani quanto gli eretici protestanti.

C'è da dire, si è già accennato, che queste *relaciones* altro non sono che il prodotto

di un orientamento ideologico, per cui, di per sé, costituiscono già una forma di ricostruzione creativa di una figura storica e delle vicissitudini che la riguardano. Per esempio, in esse, niente si dice del *coté* cortigiano del principe, che, invece, emerge in altri documenti d'archivio circolanti esclusivamente in territorio italiano: penso, nella fattispecie, alla sua grande passione per la musica, ma anche per i tornei cavallereschi, la scherma, il ballo, il tiro al giavelotto e altre attività tipiche degli ambienti cortigiani occidentali ²⁴. Evidentemente, si trattava, di una dimensione palatina frivola che, pur potendo contribuire ad assimilare la Transilvania alle corti europee, non collimava con l'immagine austera di principe cristiano che si voleva costruire e propagare. Allo stesso modo, non poteva rientrare nel ritratto che tali cronache intendevano forgiare il riferimento alle insicurezze, ai timori, ai dubbi, ai ripensamenti che, nella realtà (nonché nei racconti di vari documenti del Vaticano), affliggevano da sempre il principe e che si concretizzarono soprattutto nelle sue ripetute rinunce al trono fino all'abdicazione definitiva del 1603. Ne consegue che la realtà storica riferita in queste cronache, che costituivano la maggiore fonte d'ispirazione per le commedie come la nostra, fosse in assoluto discutibile, anche perché, come suggerisce Sambrian ²⁵, era quasi impossibile accertare, in Spagna, l'autenticità delle notizie che giungevano da luoghi così remoti: i redattori di questa letteratura cronachistica, tra cui spicca lo stesso mentore di Sigismondo, il gesuita Carrillo, avevano il dominio assoluto della verità e la facoltà di omettere dettagli o manipolare la realtà per i loro scopi ideologici, primo fra tutti, la creazione di questa figura di eroe redentore del mondo cristiano.

Oltre alle suddette cronache relative alla corte transilvana, il testo della commedia rivela anche un discreto dominio, da parte dell'autore, della realtà contemporanea ottomana, con tutta probabilità derivante dalla lettura di fonti cronachistiche che narrano le origini e la storia dell'impero turco. Mi riferisco, ad esempio, al *Comentario de le cose de' Turchi* (Roma, Antonio Blado D'Asola, 1535) di Paolo Giovio o a *Dell'Historia Universale dell'origine dei Turchi* (Venezia, Francesco Sansovino e Compagni, 1560) raccolta da Francesco Sansovino o, ancora, al *Compendio Historico, delle guerre ultimamente successe tra Christiani, & Turchi...* (Venezia, Altobello Salicato et Giacomo Vincenti, compagni, 1597) di Cesare Campana, testo, questo, particolarmente interessante, dal nostro punto di vista, perché vi si descrivono le guerre di Ungheria e di Transilvania. Se ne deduce che l'opera è il risultato di un sapiente amalgama di elementi di verità storica, più o meno attendibili, ed elementi di finzione scenica atti a rendere più appetibili e spettacolari gli eventi rappresentati. Ma vediamo alcuni esempi dal testo per toccare con mano il modo in cui l'arte teatrale rielabora i contenuti delle *relaciones de suceso* o delle cronache storiche al fine di esaltare la figura del Transilvano.

Una prima attestazione del *modus operandi* del drammaturgo rispetto a questo gioco di equilibri fra realtà effettiva e ricreata, o perfezionata, come dicevamo all'inizio, si ha nella scena di apertura della *pièce*, che riproduce il massacro, da parte del sultano Maometto III, dei suoi trenta fratelli all'indomani dal suo insediamento al trono. Per quanto possa sembrare artefatto nella sua crudezza, si tratta di un episodio che risponde a verità. A partire dal regno di Maometto II il Conquistatore (1432-1481), infatti, i turchi adottarono la cosiddetta

“Legge del fratricidio” che, in assenza di una norma apposita per regolare la successione al trono, concedeva valore giuridico alla pratica di far uccidere i propri fratelli, possibili aspiranti alla corona, in quanto minaccia di disordine per il regno²⁶. È indubbio che un simile incipit *in medias res*, non solo, andava a catturare immediatamente l'attenzione del pubblico, ma metteva subito l'accento sulla tirannica crudeltà di Maometto, preparando il terreno alla sua contrapposizione rispetto al principe Sigismondo. Inoltre – ed ecco l'intervento del drammaturgo atto a *perfezionare* la Storia –, per gettare maggiore enfasi sulla scena e sulla spietatezza del sultano, l'autore sostituisce il tipo di esecuzione, storicamente attestata, per strangolamento con un laccio di seta (riservata, come spiega lo storico Imber²⁷, alle persone di rango più elevato, di cui era considerato empio versare il sangue), con un più sensazionale spargimento di sangue a suon di sciabolate. Lo si potrebbe interpretare come un modo per compensare, accrescendo la ferocia del fatto, l'impossibilità di inscenare tutti e trenta i fratricidi: sulla scena se ne riproducono solo tre, mentre il resto dei fratelli del sultano è colto nell'atto di fuggire, invano, dalla carneficina. Tuttavia, è indubbia la volontà dell'autore di sottolineare il carattere sanguinario del nemico del protagonista. A conferma di ciò, più avanti nel testo, si dà vita a un'altra scena di sicuro effetto, nella quale il fantasma del fondatore della dinastia, Ottomano I, fuoriesce con metà corpo dalla propria tomba, circondato da quanti più fratelli di Maometto III possa contenere il palco, ciascuno esibendo il tipo di morte che gli era stata inferta:

[...] córrese una cortina y aparece Otomán con túnica, máscara y

cabellera negra. El medio cuerpo en una tumba y dos hachas encendidas a los lados, y por sus gradas todos los hermanos que se pudieron poner, cada uno con el género de muerte que le fue dado²⁸.

Le parole di rimprovero di Ottomano I al sultano per la sua disumanità e l'indifferenza mostrata di fronte alle suppliche dei propri consanguinei di salvargli la vita è anche l'occasione per annunciare un presagio nefasto per l'impero turco, ossia l'arrivo di un "hombre prodigioso" – il principe transilvano –, capace di domare e castigare la superbia di Maometto, ponendo fine alla "turca casa":

Tú, que a las tristes y mortales quejas de treinta hermanos, de inculpable muerte, negaste de piedad puertas y orejas,

escucha atento tu infelice suerte, que ya al cielo llegó el corriente flujo de la inocente sangre que hoy se vierte y así por mí [...]

te avisa Alá desde su esfera santa que a domar tu soberbia y a castigarte un hombre prodigioso se levanta.

Este vendrá por tiempo a sujetarte porque se acaba en ti la turca casa²⁹.

Il lungo monologo di Ottomano I include anche un *repaso* della storia dell'impero turco attraverso una carrellata di tutti i suoi sultani, di ciascuno dei quali riferisce caratteristiche e imprese principali, esibendo, stavolta, un rispetto scrupoloso della Storia: il suo modello sembrano essere infatti le citate fonti storiche di Giovio, Sansovino o Campana, dove compaiono, con maggior dovizia di dettagli, ovviamente, analoghi riepiloghi³⁰.

Ma interessante è anche la questione del vaticinio evocata nei versi citati, che non è frutto della mera invenzione dell'autore, bensì si ispira a un tipo di letteratura, quella dei pronostici politici, molto in voga fra Quattrocento e Cinquecento. Come spiega Setton, quando tali pronostici andavano a toccare argomenti quali la riconquista di Costantinopoli da parte dei cristiani e la distruzione dell'impero ottomano, come nel caso del *De Eversione Europa prognosticon* di Antonio Torquato (Norimberga, Friedrich Peypus, 1534) a cui pare essersi riferito il drammaturgo, era molto frequente il loro sfruttamento per fini propagandistici³¹.

La profezia sulla fine dell'impero ottomano si ripete nel testo, con toni forse ancor più apocalittici, quando viene letto il messaggio contenuto in una cassa di ferro destinata al Gran Turco; di nuovo, si preannuncia l'arrivo di un principe prodigioso, che, novello Mosé, libererà i cristiani dalla schiavitù ottomana:

[...] se levantará un príncipe no conocido que, oponiéndose contra el tirano de Oriente, acaudillando los pocos fieles que le quisieren seguir, sacará al pueblo de Dios, como otro Moysén, de dura servidumbre a 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 pasará él sobre cuerpos muertos, rompiendo millares de enemigos, que todos serán cortados a pedazos, desbaratando ejércitos, conquistando 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 prodigioso³².

Le scene successive, ambientate in Transilvania, sono dedicate, invece, a presentare Segismundo e le sue straordinarie doti di principe benevolo, pietoso e caritatevole, il quale, però, di fronte alla richiesta parentoria, pervenutagli da Maometto, di confermare la sua sottomissione e di permettergli di attraversare le sue terre per combattere contro l'imperatore Rodolfo, mostra tutta la sua forza e determinazione nel rifiutarsi di accettare un simile compromesso. In questo modo, dunque, si mette in scena la storica rottura del patto coi turchi, a cui segue, come si è già detto, la reazione avversa dei nobili transilvani, filoturchi e protestanti, anch'essa riprodotta nella commedia. Si tratta di due eventi essenziali per la perseguita costituzione dell'immagine di un principe cristiano assoluto, capace di combattere i nemici della cristianità su due fronti, quello turco e quello eretico. Ma al nostro autore tali fatti, così come la Storia ce li ha tramandati, non sembrano bastare ed ecco che interviene aggiungendo dettagli fittizi che, nuovamente, conferiscono enfasi alla vicenda inscenata, ma soprattutto servono ad amplificare l'esaltazione del Transilvano. Mi riferisco, in primo luogo, ai quattro attentati alla vita del principe da parte dei cortigiani ribelli rappresentati nella commedia e da cui egli si salva miracolosamente: di tali eventi, che vanno ad insistere ancora sulla natura prodigiosa del personaggio, vi è una traccia molto fugace nelle citate relazioni storiche filocattoliche, che, solo in un caso, accennano *en passant* a due tentativi di uccisione a cui il principe riesce a scampare³³.

Ma quel che è più sorprendente e caratteristico del modo di ricreare la Storia da parte dell'anonimo autore è la rappresentazione del castigo che Sigismondo infligge ai quattordici aristocratici congiurati della Dieta transilvana; e non mi riferisco tanto al genere di punizioni che sceglie per loro – arresto, privazione dei beni e decapitazione –, più o meno attestate dalle fonti storiche, anche se non comminate a tutti i componenti della Dieta indistintamente, come avviene nella commedia³⁴. Piuttosto, faccio allusione all'apoteosi della scena successiva, tanto macabra quanto spettacolare e inaspettata, in cui Sigismondo appare seduto su un trono e adornato con una sorta di corona realizzata con le quattordici teste dei ribelli. Se è evidente il suo valore di monito rispetto alle conseguenze di un futuro possibile tradimento da parte di altri aristocratici – il principe convoca tutta la nobiltà transilvana per mostrarsi con la corona di teste –, sorprende comunque l'accento posto su questo suo aspetto sanguinario, che sembra discostarsi dall'idea di principe prudente, valoroso e pietoso, il *miles Christi* di cui si parlava all'inizio, per avvicinarsi, piuttosto, al ritratto del sultano ottomano in apertura di commedia. D'altra parte, anche nel tratteggio di quest'ultimo, vi sono dei particolari che stridono sia rispetto a quanto riferisce la Storia, sia riguardo al modo in cui è rappresentato nel primo atto della commedia. Penso, per esempio, al fatto che, malgrado all'inizio gli venga attribuito un atteggiamento bellicoso, che lo vuole pronto a lottare contro l'imperatore Rodolfo e a castigare il ribelle Sigismondo, più avanti lo si scopre disposto a negoziare la pace – un gesto del tutto estraneo alla rinomata arroganza ottomana –, a significare così, un ribaltamento dei

ruoli e un suo assoggettamento al temibile principe transilvano, che, di nuovo, ne esce vincente.

Prima di concludere, occorre spendere anche poche parole sulla ricostruzione, nel testo, del matrimonio fra il protagonista e Maria Cristina d'Austria. Pur se sprovvista di quelle connotazioni amorose tipiche della *comedia nueva* spagnola, l'unione fra i due personaggi, frutto e simbolo dell'alleanza stipulata con l'imperatore nel 1594, ci viene presentata come solida e confortata dalla stima e dalla fiducia dell'arciduchessa nei confronti del marito, che lei stessa vede e descrive come l'eroe trionfale in grado di sconfiggere il nemico turco³⁵. Nella realtà dei fatti le cose erano molto diverse, in quanto quello tra Sigismondo e Maria Cristina fu un matrimonio del tutto infelice che il papa Clemente VIII sciolse solo quattro anni dopo per non essere stato consumato. In questo caso la commedia, che ci restituisce, pertanto, un irrealistico ritratto positivo di questa unione, prescinde del tutto anche dall'immagine più veritiera che di essa trapelava nelle relazioni dell'epoca, ma non c'è da stupirsi se pensiamo che tale unione rappresentò un grande successo politico per il Sacro Romano Impero che, dopo l'abdicazione definitiva di Sigismondo, acquisì i territori transilvani³⁶.

Come si può dedurre da questa breve campionatura di esempi, la commedia del *Prodigioso príncipe transilvano*, pur presentandosi come un sobrio dramma *de hechos famosos*, non è esente – come la maggior parte delle opere di questo sottogenere drammatico – da rimodulazioni creative del sostrato storico cui si riferisce, con l'obiettivo di favorire la trasmissione del messaggio propagandistico politico-religioso imperiale. Sfruttando, infatti, un tema di

moda nelle *relaciones de suceso* che circolavano in gran numero all'epoca, offre il proprio contributo alla costituzione di un modello ideale, seppur poco realistico, di principe cristiano che si voleva attribuire a Sigismondo Báthory; un'immagine, che, al di là dell'indubbio fascino che in epoca di Controriforma poteva esercitare sull'influenzabile pubblico spagnolo, col passare del tempo, a mano a mano che si prendeva coscienza dell'effettivo carattere impulsivo, instabile e a tratti crudele del principe, finì per sbiadirsi fino ad essere del tutto cancellata. Ciononostante, dalla fine del Cinquecento fino a quasi tutto il Seicento, l'eco della fama del transilvano e delle vicende che lo videro protagonista risuonarono a lungo nei teatri spagnoli grazie alla rappresentazione di quest'opera, la quale conobbe anche una riscrittura ridotta e rimodulata sul gusto del pubblico seicentesco e sui canoni della *comedia nueva*. In effetti, la versione originale di cui ci siamo occupati, con la sua esorbitante prolissità, l'assenza di amenità tipiche del teatro riformato (*in primis* il *gracioso*), l'eccessivo numero di personaggi e il tipo di metrica, dove scarseggia il verso italiano e abbondano le *quintillas*, evidenzia un carattere chiaramente primitivo o embrionale; date queste fragilità formali, il suo successo di pubblico non si può che spiegare alla luce della sua connotazione filospagnola e della sua ambientazione esotica ma familiare agli occhi degli spettatori dei *corrales* grazie alla pubblicitaria circolante all'epoca. Un successo, questo, che sembra trovare conferma, e indirettamente riverberarsi, anche nei numerosi commenti critici che, nel tempo, sono stati dedicati alla commedia del *Prodigioso príncipe transilvano*, i quali, purtuttavia, presentano la tendenza

comune a mantenersi molto in superficie rispetto al testo, senza mai addentrarsi nelle sue pieghe difettose e complicate. Al contrario, nel presente lavoro si è cercato di toccare con mano i modi e le forme della manipolazione creativa che lo sottendono, commentando singole parti dell'opera in cui emerge la caratterizzazione *perfezionata* dei suoi due personaggi principali, ovvero Sigismondo Báthory e Mahometto III, poco fedele alla realtà, ma di certo molto accattivante per la platea dei *corrales*.

BIBLIOGRAFIA

- Arienza Arienza, D. Javier, *La crónica hispana de la Guerra de los Quince Años (1593-1606), según Guillén de San Clemente y de Centelles, embajador de Felipe II y Felipe III en la corte de Praga entre los años 1581 y 1608*, tesi di dottorato dir. Tóth Sándor Lászlo, Szeged, Università di Szeged, 2009, <https://core.ac.uk/download/pdf/33467439.pdf>. Ultima consultazione: 31 gennaio 2022.
- Bruerton, Courtney, "Eight Plays by Vélez de Guevara", in *Romance Philology*, n. 6, 1953, pp. 248-253.
- Campana, Cesare, *Compendio Historico, delle guerre ultimamente successe tra Christiani, & Turchi, & tra Turchi, & Persiani: Nel quale particolarmente si descrivono quelle fatte in Ungheria, et Transilvania, fino al presente Anno MDXCVII... Con un sommario dell'origine de' Turchi, e Vite di tutti i Principi di Casa Ottomana; et un arbore, nel quale si contengono tutti gli Imperatori di detta Casa...* in Vinegia, presso Altobello Salicato, et Giacomo Vincenti, 1597.
- Carreño-Rodríguez, Antonio, *Alegorías del poder. Crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*, Londra, Tamesis, 2009.
- Cioranescu, Alejandro, "El autor del *Príncipe transilvano*", in *Idem, Estudios de Literatura española y comparada*, La Laguna, 1954, pp. 93-113.
- Clark, Fred M., *Objective Methods for Testing Authenticity and the Study of Ten Doubtful "Comedias" Attributed to Lope de Vega*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971.
- Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, edición crítica, introducción y notas de Federica Cappelli, Pisa ETS (in corso di stampa).
- Cotarelo y Mori, Emilio, "Prólogo", in *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española: obras dramáticas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916.
- Cruz, Juan, "Tengo una memoria de segunda mano. Entrevista: Francisco Ayala", in *El País*, 15 marzo 2009, https://elpais.com/diario/2009/03/15/cultura/1237071602_850215.html. Ultima consultazione: 24 gennaio 2022.
- Espejo, Carmen, "The Prince of Transylvania: Spanish News of the War against the Turks, 1595-1600", in Joad Raymond e Noah Moxham (ed.), *News Networks in Early Modern Europe*, Leida, Brill, 2016, pp. 512-541.
- García Martín Pedro, "El imaginario monárquico en el teatro histórico de Lope de Vega", in Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa Gutiérrez e Esther Giménez Pablo (ed.), *La Corte del Barroco. Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2016, pp. 393-416.
- González Cuerva, Rubén, "El prodigioso príncipe transilvano: la larga guerra contra los turcos (1593-1606) a través de las relaciones de sucesos", in *Studia historica. Historia moderna*, n. 28, 2006, pp. 277-299.
- González Cuerva, Rubén, "Breaking News, Court Debates and Popular Theatre in Late Sixteenth-Century Spain", in Marc Laureys, Jill Krave e David A. Lines (ed.), *Spheres of Conflict and Rivalries in Renaissance Europe*, Bonn, V&R Press-Bonn University Press, 2020, pp. 105-122.
- Imber, Colin, *El imperio otomano 1300-1650*, Barcellona, Vergara, 2004.
- Keul, István, *Early Modern Religious Communities in East-Central Europe. Ethnic Diversity, Denominational Plurality, and Corporate Politics in the Principality of Transylvania (1526-1691)*, Leida-Boston, Brill, 2009.
- Morley S. Griswold e Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1940.

- Mosquera, Juan de, *Relacion de lo sucedido al Serenissimo Principe Sigismundo Batori, Principe di Transilvania, Moldavia, y Valaquia, desde el principio del año pasado de noventa y quatro hasta ultimo de octubre de dicho Año*, Sevilla, Rodrigo de Cabrera, 1596, ff. 124r-125v, RAH, coll.: 9/3675(36).
- Mosquera, Juan de, *Relacion verdadera del linaje y descendencia del Serenissimo Sigismundo Batorio, Principe de Transilvania, Moldavia y Valachia, sacadas de historias autenticas, y relaciones muy verdaderas, venidas de aquellas partes, con algunas de sus hazañas y proezas dignas de gran memoria*, Sevilla, Rodrigo de Cabrera, 1597, ff.128r-129v, RAH, coll.: 9/3675(38).
- Pannarale, Marco, "Matos Fragoso, Juan de", in *Diccionario filológico de la literatura española*, Pablo Jauralde Pou, Delia Gravera García e Pedro C. Rojo Alique (ed.), Madrid, Castalia, 2010, vol. 1, pp. 939-957.
- Peale, George, "Conflagraciones teatrales: fichas para una poética de la guerra en la Comedia Nueva (Cajón LVG)", in Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal e Elena E. Marcello (ed.), *Guerra y paz en la comedia española, XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 4-6 de julio de 2006*, Ciudad Real, Università di Castilla-La Mancha, 2007, pp. 49-85.
- Profeti, Maria Grazia, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976.
- Rambaud Cabello, Javier, "El prodigioso príncipe transilvano: el ideal católico frente a otomanos y protestantes", in Cesare Continisio e Chiara Mozzarelli (ed.), *Repubblica e virtù: Pensiero político e Monarchia Cattolica fra XVI e XVII secolo. Incontro di Studio*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 279-296.
- Sait Sener, Mehmet, *El tema turco en el teatro español de los siglos XVI-XVII*, tesi di dottorato dir. Juan Carlos Bayo Julve e Alexander Samson, Madrid, Università Complutense di Madrid, 2018.
- Sambrian, Oana, "La imagen de Transilvania en *El prodigioso príncipe transilvano* y *El rey sin reino de Lope*", in Germán Vega García-Luengos e Héctor Urzáiz Tortajada (ed.), *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo 20-23 de julio de 2009*, Olmedo, Olmedo Clásico, 2010, vol. 2, pp. 947-955.
- Sambrian, Oana, "Comedias 'desdobladas': técnicas comerciales en el *El príncipe prodigioso* de Juan de Matos y Agustín Moreto", in *Bulletin of the Comediantes*, n. 84, vol. 2, 2012, pp. 137-151.
- Sambrian, Oana, "El gusto del público español por las comedias de carácter histórico en la España barroca: *El prodigioso príncipe transilvano* y *El príncipe prodigioso*", in *Bulletin of Hispanic Studies*, n. 89, vol. 1, 2012, pp. 32-42.
- Sambrian, Oana, "Deformar con la palabra : la mistificación de la imagen de Segismundo Báthory en el teatro mediante los relatos de Alfonso Carrillo", in Alessandro Cassol, Daniele Crivellari, Flavia Gherardi e Pietro Taravacci (ed.), *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità. Volume I – Letteratura*, Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2013, pp. 541-553.
- Sanz Ayán, Carmen, "Elementos para la construcción de la imagen de un príncipe cristiano 'de frontera': Segismundo Báthory, príncipe de Transilvania", in *Hispania Félix: Revista Hispano-Rumana de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro*, n. 3, 2012, pp. 213-248.
- Setton, Kenneth Meyer, *Western Hostility to Islam and Prophecies of Turkish Doom*, Filadelfia, American Philosophical Society, 1992.
- Vaiopoulos, Katerina, *Catálogo razonado de las obras de Juan Matos Fragoso*, Madrid, Visor, 2020.
- Vásquez, Juan Gabriel, "Memoria perfeccionada", in *Viaje con un mapa en blanco*, Madrid, Alfabuara, 2017, pp. 145-151.
- Vega Carpio, Lope de, *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, manoscritto conservato nella Real Biblioteca de Palacio, Madrid, collocazione: II 461, ff. 9-70.
- Vega Carpio, Lope de, *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, in *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española: obras dramáticas*, Cotarelo Mori, Emilio (ed.) Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916, vol. I, pp. 369-421.

- Vélez de Guevara, Luis de, *Del capitán prodigioso, príncipe de Transilvania. Comedia famosa de Luis Vélez de Guevara. Representóla Olmedo*, in *Comedias de diferentes autores [2ª Parte XXV]*, Saragozza, Escuer, 1625-1630?, ff. 105r-140v.
- Vélez de Guevara, Luis de, *El capitán prodigioso, príncipe de Transilvania*, in *Ocho comedias desconocidas de Don Guillem de Castro, del Licenciado Salustio del Poyo, de Luis Vélez de Guevara, etc. tomadas de un libro antiguo de comedias nuevamente hallado y dadas a luz*, Schaeffer, Adolph (ed.), Leipzig, F. A. Brockhaus, 1887, vol. I, pp. 168-282.

NOTE

1. “La vida es una invención, y la literatura, memoria perfeccionada”, dichiarò lo scrittore a Juan Cruz in un'intervista rilasciata pochi mesi prima della sua morte, avvenuta a inizio novembre del 2009 (cfr. Juan Cruz, “*Tengo una memoria de segunda mano*. Entrevista: Francisco Ayala”, in *El País*, 15 marzo 2009, https://elpais.com/diario/2009/03/15/cultura/1237071602_850215.html. Ultima consultazione: 24 gennaio 2022).
2. Juan Gabriel Vásquez, “Memoria perfeccionada”, in *Viaje con un mapa en blanco*, Madrid, Alfaguara, 2017, p. 148.
3. Pedro García Martín, “El imaginario monárquico en el teatro histórico de Lope de Vega”, in Antonio Rey Hazas, Mariano de la Campa Gutiérrez e Esther Giménez Pablo (ed.), *La Corte del Barroco. Textos literarios, avisos, manuales de corte, etiqueta y oratoria*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2016, p. 398. Sulla visione del teatro barocco come strumento di propaganda monarchica e di istruzione popolare rimando a Antonio Carreño-Rodríguez, *Alegorías del poder. Crisis imperial y comedia nueva (1598-1659)*, Londra, Tamesis, 2009 (spec. pp. 217-226).
4. Si tratta della crociata bandita dal papa Clemente VIII contro l'impero ottomano e combattuta dalla cosiddetta Santa Liga, una coalizione costituita dalla Spagna, dagli Asburgo, da alcuni principati tedeschi e stati italiani, a cui Sigismondo Báthori aderì a partire dal 1594.
5. Le numerose teorie che sono state formulate dall'inizio del XX secolo ad oggi, siano esse contrarie alla paternità di Lope o di Vélez o di entrambi, non raggiungono mai risultati definitivi supportati da prove inconfutabili. È a favore della paternità lopesca Emilio Cotarelo y Mori (“Prólogo”, in *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española: obras dramáticas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916-1918, pp. 8-9), mentre a sostenere la autoría di Vélez sono Morley e Bruerton (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1940, p. 331), Alejandro Cioranescu (“El autor del *Príncipe transilvano*”, in *Idem, Estudios de Literatura española y comparada*, La Laguna, 1954, pp. 93-113), George Peale (“Conflagraciones teatrales: fichas para una poética de la guerra en la Comedia Nueva (Cajón LVG)”, in Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal e Elena E. Marcello, ed., *Guerra y paz en la comedia española, XXIX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro, 4-6 de julio de 2006*, Ciudad Real, Università di Castilla-La Mancha, 2007, pp. 49-85) e Oana Sambrian (“Comedias ‘desdobladas’: técnicas comerciales en el *El príncipe prodigioso* de Juan de Matos y Agustín Moreto”, in *Bulletin of the Comediantes*, n. 84, vol. 2, 2012, pp. 137-151 ed “El gusto del público español por las comedias de carácter histórico en la España barroca: *El prodigioso príncipe transilvano* y *El príncipe prodigioso*”, in *Bulletin of Hispanic Studies*, n. 89, 1, pp. 32-42); rifiuta, infine, entrambe le possibilità lo studioso Fred M. Clark (*Objective Methods for Testing Authenticity and the Study of Ten Doubtful “Comedias” Attributed to Lope de Vega*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, p. 62 e ss.). Anche la datazione della commedia resta incerta: sulla base delle indicazioni storiche interne al testo, che si riferiscono a eventi accaduti tra il 1594 e il 1596, e tenendo conto della sua struttura metrica, la si suole collocare tra la fine del 500 e l'inizio del 600 (cfr. in proposito: Courtney Bruerton, “Eight Plays by Vélez de Guevara”, in *Romance Philology*, n. 6, 1953, pp. 248-253; Alejandro Cioranescu, *Op. cit.* e Javier Rambaud Cabello, “*El prodigioso príncipe transilvano: el ideal católico frente a otomanos y protestantes*”, in Cesare Continisio e Chiara Mozzarelli, ed.,

- Repubblica e virtù. Pensiero político e Monarchia Cattolica fra XVI e XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 279-296); Rubén González Cuerva (“*El prodigioso príncipe transilvano: la larga guerra contra los turcos (1593-1606) a través de las relaciones de sucesos*”, in *Studia historica. Historia moderna*, n. 28, 2006, p. 291 e “*Breaking News, Court Debates and Popular Theatre in Late Sixteenth-Century Spain*”, in Marc Laureys, Jill Kraye e David A. Lines, ed., *Spheres of Conflict and Rivalries in Renaissance Europe*, Bonn, V&R Press-Bonn University Press, 2020, pp. 105-122), a partire dallo studio delle *relaciones de sucesos* alla base della trama dell’opera, asserisce, con maggior precisione, che “the play may be have been written by late summer 1596”. Tuttavia, come si è visto, è possibile posticipare la datazione dell’opera almeno al 1597. Dell’opera esiste anche una riscrittura risalente a metà Seicento attribuita a Matos e Moreto oppure a Pérez de Montalbán e intitolata *Defensa de la fe y príncipe prodigioso o El príncipe prodigioso y defensor de la fe* (Maria Grazia Profeti, *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Verona, Università degli Studi di Padova, 1976; Marco Panarale, “Matos Frago, Juan de”, in *Diccionario filológico de la literatura española*, Pablo Jauralde Pou, Delia Gravera García e Pedro C. Rojo Alique, ed., Madrid, Castalia, 2010, vol. 1, pp. 939-957; Katerina Vaiopoulos, *Catálogo razonado de las obras de Juan Matos Frago*, Madrid, Visor, 2020, pp. 126-128).
6. Dalla conquista del regno di Ungheria da parte dei turchi nel 1526, il principato di Transilvania era diventato un protettorato ottomano governato da principi elettivi ungheresi e dotato di grande autonomia in cambio di una tassazione (cfr. Carmen Sanz Ayán, “Elementos para la construcción de la imagen de un príncipe cristiano ‘de frontera’: Segismundo Báthory, príncipe de Transilvania”, in *Hispania Félix: Revista Hispano-Rumana de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro*, n. 3, 2012, p. 213). La rottura del patto con i turchi avvenne, per la precisione, in occasione della Dieta transilvana del 1594 (sul tema rimando a D. Javier Arienza Arienza, *La crónica hispana de la Guerra de los Quince Años (1593-1606), según Guillén de San Clemente y de Centelles, embajador de Felipe II y Felipe III en la corte de Praga entre los años 1581 y 1608*, tesi di dottorato dir. Tóth Sándor László, Szeged, Università di Szeged, 2009, p. 86, <https://core.ac.uk/download/pdf/33467439.pdf>. Ultima consultazione: 31 gennaio 2022).
 7. Carmen Sanz Ayán (*Op. cit.*, p. 214) spiega, a questo proposito, che l’alleanza con l’impero asburgico “se interpretó como un peligro evidente para el mantenimiento de los antiguos equilibrios religiosos transilvanos”: il principato transilvano era infatti, all’epoca, un autentico caleidoscopio religioso che vedeva la convivenza di luteranesimo, calvinismo e cattolicesimo.
 8. A onor del vero, il merito della vittoria di Giurgiu, come quella di Targoviste, ugualmente ricordata nell’opera, fu soprattutto del principe valacco Michele il Bravo, tuttavia, essendo il suo regno sottoposto alla Transilvania, “siguiendo las normas medievales de que las victorias de los vasallos pasaban por las de sus señores, Segismundo Batory se llevó toda la fama” (Oana Sambrian, “La imagen de Transilvania en *El prodigioso príncipe transilvano y El rey sin reino de Lope*”, in Germán Vega García-Luengos e Héctor Urzáiz Tortajada, ed., *Cuatrocientos años del ‘Arte nuevo de hacer comedias’ de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo 20-23 de julio de 2009*, Olmedo, Olmedo Clásico, 2010, vol. 2, p. 950a).
 9. Cfr. specialmente Rubén González Cuerva, “Breaking news...”, p. 117. In maniera meno precisa e basandosi sul tipo di versificazione, Bruerton (*Op. cit.*) colloca la commedia tra la fine del XVI e l’inizio del XVII secolo.
 10. Come segnala González Cuerva (“Breaking News...”, p. 117), “the chronological narration is [...] forced” così da includervi anche una serie di ulteriori eventi che vengono presentati come contemporanei alla battaglia di Giurgiu, ma che in realtà avvennero nella primavera del 1596.
 11. Arienza Arienza, *Op. cit.*, p. 89.
 12. István Keul, *Early Modern Religious Communities in East-Central Europe. Ethnic Diversity, Denominational Plurality, and Corporate Politics in the Principality of Transylvania (1526-1691)*, Leiden-Boston, Brill, 2009, p. 271.
 13. Cfr. “La imagen de Transilvania en *El prodigioso príncipe transilvano y El rey sin reino de Lope*”, in Germán Vega García-Luengos e Héctor Urzáiz Tortajada (ed.), *Cuatrocientos años del ‘Arte nuevo de*

- hacer comedias*” de Lope de Vega. *Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, Olmedo 20-23 de julio de 2009*, Olmedo, Olmedo Clásico, 2010, vol. 2, p. 451.
14. Carmen Sanz Ayán, *Op. cit.*, p. 232.
 15. *Ibidem*, p. 232.
 16. In “Appendice” al presente articolo alcuni esempi di incisioni e medaglie dedicate a celebrare e diffondere l’immagine marziale del principe, quasi sempre ritratto impugnando una lancia. Per un resoconto sulle medaglie e le incisioni dedicate al principe di Transilvania, cfr. *ibidem*, p. 232.
 17. Rubén González Cuerva, “*El prodigioso...*” e *ibidem*, “*Breaking News...*”. Per un approfondimento sul corpus delle *relaciones de sucesos* riguardanti il principe di Transilvania e la guerra contro il Turco pubblicate dallo stampatore sivigliano Rodrigo de Cabrera (1595-1600), cfr. Carmen Espejo, “The Prince of Transylvania: Spanish News of the War against the Turks, 1595-1600”, in Joad Raymond and Noah Moxham (ed.), *News Networks in Early Modern Europe*, Leida, Brill, 2016, pp. 512-541, <https://brill.com/view/book/9789004277199/B9789004277199-s023.xml>. Ultima consultazione: 5 maggio 2022.
 18. “These texts took the form of a correspondence, based on the manuscript letters sent from Rome [...] by the Jesuit Father Juan de Mosquera to his former superior [...]. Mosquera reworked the abundant material available in Rome on the campaigns of Prince Báthory and translated it from Italian into Spanish” (González Cuerva, “*Breaking News...*”, p. 111).
 19. Rubén González Cuerva, “*El prodigioso...*”, pp. 117-119.
 20. Juan de Mosquera, *Relacion verdadera del linaje y descendencia del Serenissimo Sigismundo Batorio, Principe de Transilvania, Moldavia y Valachia, sacadas de historias autenticas, y relaciones muy verdaderas, venidas de aquellas partes, con algunas de sus hazañas y proezas dignas de gran memoria*, Sevilla, Rodrigo de Cabrera, 1597, ff. 128r-129v, RAH, sign.: 9/3675(38).
 21. Oana Mosquera, *Op. cit.*, f. 129v, modernizamos la grafía según los criterios actuales.
 22. *Comedia del prodigioso príncipe transilvano*, edición crítica, introducción y notas de Federica Cappelli, Pisa, ETS (in corso di stampa), III, vv. 3703-3710. Anche le citazioni a seguire saranno tratte dalla presente edizione, abbreviata in *Transilvano*, seguito dall’atto in numeri romani e dai versi.
 23. Juan de Mosquera, *Op. cit.*, f. 129v.
 24. Carmen Sanz Ayán, *Op. cit.*, p. 231.
 25. Cfr. Sambrian, “Deformar con la palabra: la mistificación de la imagen de Segismundo Báthory en el teatro mediante los relatos de Alfonso Carrillo”, in Alessandro Cassol, Daniele Crivellari, Flavia Gherardi e Pietro Taravacci (ed.), *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità. Volume I – Letteratura*, Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2013, p. 541.
 26. Colin Imber, *El imperio otomano 1300-1650*, Barcelona, Vergara, 2004, pp. 109-110.
 27. Colin Imber, “Sucesión”, in *Op. cit.*, p. 139 e ss.
 28. *Transilvano*, I atto, *Didascalía* v. 732.
 29. *Transilvano*, I atto, vv. 733-746.
 30. Il *Compendio Historico* di Cesare Campana, ad esempio, presenta una *Dichiaratione dell’arborescenza della famiglia Ottomana*, in cui si passano in rassegna tutti i sultani ottomani, narrandone il regno nel dettaglio (*Compendio Historico, delle guerre ultimamente successe tra Christiani, & Turchi...* in Vinegia, presso Altobello Salicato et Giacomo Vincenti, 1597, pp. 5-19).
 31. Cfr. Kenneth Meyer Setton, *Western Hostility to Islam and Prophecies of Turkish Doom*, Filadelfia, American Philosophical Society, 1992, pp. 16-17; per maggiori notizie su tali fonti cfr.: Mehmet Sait Sener, *El tema turco en el teatro español de los siglos XVI-XVII*, tesi di dottorato dir. Juan Carlos Bayo Julve e Alexander Samson, Madrid, Università Complutense di Madrid, 2018, pp. 196-198.
 32. *Transilvano*, I atto, *Incisione*.
 33. Juan de Mosquera, *Relación de lo sucedido al Serenissimo Principe Sigismundo Batori, Principe di Transilvania, Moldavia, y Valaquia, desde el principio del año pasado de noventa y quatro hasta ultimo de octubre de dicho Año*, Sevilla, Rodrigo de Cabrera, 1596, p. 125v (RAH, coll.: 9/3675(36)).

34. La narrazione dell'esecuzione della pena dei congiurati, da cui trae spunto l'autore della commedia, è narrata in *Ibidem*, p. 125v.
35. A tal proposito cfr., in particolare, i versi 4172 e ss. del III atto della commedia.
36. István Keul, *Op. cit.*, p. 128.

APPENDICE (INCISIONI E MEDAGLIE)



Figura 1. Sereniss. Sigmundus Bathorius (1598-1613)



Figura 2. Il vero ritratto del sereniso. Sigismondo Batori (1600-1613)



Figura 3. Serenissimus Sigmundus Báthori Transylvaniæ (1607)



Figura 4. Tallero in argento. Principato di Transilvania. Sigismondo Báthory (1593)



Figura 5. Tallero in argento. Principato di Transilvania. Sigismondo Báthory (1596-1597)