

RESEÑA

Lope de Vega, *El príncipe inocente*, eds. T. Miguel Magro y E. Cowling, Agilice Digital, Valladolid, 2019, 129 pp. ISBN: 9788416178841.

KHATEREH GORJI (Universitat Autònoma de Barcelona)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevga.458>>

A pesar de que existían ediciones previas de *El príncipe inocente*, se necesitaba llevar a cabo una edición crítica cuidadosa, minuciosa y completa de esta obra poco conocida de Lope de Vega; trabajo recientemente realizado por Tania de Miguel Magro y Erin Cowling en el volumen que tenemos en la mano. El libro no solo tiene el valor de ser la primera edición crítica de la comedia, sino que además cuenta con una anotación pormenorizada con el objetivo de facilitarle al lector contemporáneo el acercamiento a este texto áureo, aclarando al máximo su sentido (pp. 12-13). El libro se abre con un prólogo detallado (pp. 11-33) en el que se presentan los datos más relevantes de la obra, así como el resumen del argumento (pp. 24-28), la sinopsis de la versificación (pp. 28-29), los criterios de edición y, finalmente, explicaciones sobre el aparato crítico, las notas y apéndices. Cabe señalar que la única fuente que las editoras poseyeron para esta edición fue «el apógrafo realizado por Ignacio de Gálvez y fechado en Madrid el 15 de junio de 1762, incluido en *Colección de comedias de Lope de Vega y Carpio*» (p. 19), una copia bastante fiel del original y que actualmente se conserva en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura Mss. 22423 (p. 20).

El príncipe inocente es la «más temprana comedia del autor transmitida mediante un apógrafo» (p. 12). Respecto a la fecha de la composición de la comedia, las investigadoras aluden a los datos aportados por Gálvez, quien manifiesta que la obra se compuso en 1590. Sin embargo, tal como nuestras editoras indican, es necesario aclarar que Gálvez, pese a ser un copista cuidadoso, en este caso, claramente cometió —al menos— un error, porque la fecha de composición, en la portada de la

comedia, dice: «En Madrid a 2 de junio de 1590», pero la aprobación para la representación de Tomás Gracián reza: «En Madrid a tres de febrero de 1590». Evidentemente una de las dos fechas es un error, porque la de la aprobación para la representación debería ser necesariamente posterior a la de composición (pp. 20-21). Aun así, las editoras declaran que carecen de suficientes datos para certificar cuál es la fecha incorrecta (p. 21).

Miguel Magro y Cowling inician el estudio introductorio tratando de las discrepancias que ha habido sobre el título de la comedia. Se da el caso de que aparece como *El príncipe ignorante*, y no como *El príncipe inocente*, en el volumen *Títulos de todas las comedias que, en verso español y portugués, se han impreso hasta el año de 1716*, compilado por Juan Isidro Fajardo. Lo mismo ocurre en *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias* (1735) de Francisco Medel del Catillo. Posteriormente a ellos, ya en 1839, Joaquín Arteaga menciona los dos títulos en su *Índice alfabético de comedias*, ambos atribuidos a Lope (p. 11). Las investigadoras siguen rastreando los datos relacionados con el tema y llegan a la teoría planteada por vez primera por John Rutter Chorley en el *Catálogo de las comedias y autos de Lope de Vega: impresos y manuscritos* de 1857, que sostiene que *El príncipe inocente* y *El príncipe ignorante* son la misma obra (p. 12). Sin embargo, las editoras de la comedia, citando más investigaciones realizadas en el siglo xx, en las que se rechazan los estudios anteriores sin presentar una conclusión satisfactoria, y ante la falta de más datos precisos, aseguran que, actualmente resulta «imposible especular si existió una comedia de Lope con ese título o si *El príncipe ignorante* es en realidad *El príncipe inocente*» (p. 20). Lo que, como es bien sabido, representa un problema común a los títulos de las comedias de Lope de Vega y del que hay muchos ejemplos.¹

Nuestras investigadoras clasifican la obra como «comedia palatina», porque su «estructura, temática y personajes son los propios de la comedia nueva, y no del teatro renacentista» (p. 17). *El príncipe inocente* gira en torno a los conflictos amorosos y políticos de Torcato, el príncipe-villano de Cleves. Torcato, que fue abandonado de niño en una cesta en un río y luego fue criado como pastor, es el verdadero heredero del trono de Frisia y Dacia, puesto usurpado ilícitamente por Alejandro. Paralelamente a la intriga política de la trama, la comedia cuenta las entretelas amorosas de

1. Véase S. Boadas y L. Fernández, «Los títulos de las comedias de Lope de Vega: oscilaciones y cambios de los autógrafos a la imprenta», *Studia Aurea*, 14 (2020), pp. 163-212.

Torcato, Alejandro y Celindo, el secretario del duque de Cleves, con las dos hijas del Duque: Hipólita y Rosimunda. Pese a todos los embrollos argumentales con los que se encuentra el lector, como es fácil de prever, la obra se cierra con un final feliz. En este sentido, veo necesario hacer mención de los comentarios de las editoras sobre los defectos de la obra. Según su juicio, aunque *El príncipe inocente* se considera una comedia compleja desde el punto de vista argumental (tiene veintiún personajes y aún la intriga política —bastante secundaria— con la amorosa), «el joven Lope no consigue aún hacer encajar tantos elementos y algunos detalles resultan arbitrarios» (p.13). Conforme a sus criterios, «la mayoría de los personajes están poco individualizados» (p. 13), e incluso en el caso de las damas, «apenas se distinguen la una de la otra» (p. 13). Aparte de esto, les resulta difícil comprender los actos de los personajes masculinos, exceptuando a Torcato, porque sostienen que estos «actúan de modo ilógico o cambian de opinión con facilidad» (p. 13).

Volviendo al argumento de la obra, en el prólogo se presenta un resumen de los tres tópicos principales de la comedia, mediante los cuales se desarrolla gran parte de la trama: el primero es un príncipe que, como Moisés, es depositado en una cesta en un río, el segundo es la figura del rústico que resulta ser un príncipe (príncipe-villano), y el tercero trata de la suplantación de identidades gracias a la oscuridad de la noche, el disfraz o un balcón (p. 13). En este mismo sentido, se estudia la figura del príncipe-villano, quien «guarda similitudes con otros muchos villanos y salvajes auri-seculares» (p. 14). Dicho en las palabras de las editoras de este volumen, Torcato comparte muchas de las características de la figura del héroe-villano, una figura empleada con mucha frecuencia por Lope a lo largo de toda su carrera dramática, cuyo ejemplo se contempla en *Las burlas de amor* (c. 1589), *El hijo venturoso* (1588-95), *Los prados de León* (1597-1608), *Los pleitos de Inglaterra* (1598-1603), *El hijo de Re- duán* (antes de 1604), *Dios hace reyes* (1617-21) y *Contra valor no hay desdicha* (1620-35). Aparte de esto, se habla asimismo de la figura del secretario, «otra figura especialmente relevante en la producción de Lope» (p. 15), cuyo «grado de participación en la trama es variable, pero no es extraño que se enamore de una dama» (p. 15).

Siguiendo la misma línea, Miguel Magro y Cowling recuerdan que Arata, Antonucci, García Morales y Juliá Martínez, en sus estudios realizados sobre la comedia, encuentran semejanzas entre *El amor constante* de Guillén de Castro (1608) y *El príncipe inocente* (p. 16). Con todo, las investigadoras no se atreven a afirmar que exista una dependencia directa entre ambas obras, argumentando que «las simili-

tudes responden a tópicos relativamente comunes en la dramaturgia de la época» (p.16). En cambio, sí que subrayan las semejanzas mencionadas por Antonucci² y Arata³ entre *El príncipe inocente* y *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina (¿1606-1611?), aunque consideren mucho más compleja la obra de Tirso por el mayor número de personajes y líneas argumentales secundarias que tiene (p. 17).

En el prólogo no se deja atrás ningún dato relevante sobre la obra, por lo que se enumeran también las ediciones previas, tanto impresas —la de García Morales (1964) y la de Jesús Gómez y Paloma Cuenca (1993)— como digitales —la de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,⁴ la de la Biblioteca Digital ARTELOPE⁵ y la de Wikisource.⁶ Asimismo, se ofrece un cuidado estudio sobre las representaciones contemporáneas de la obra, dato que puede llegar a interesar incluso al lector no especializado. Es importante saber que «Gálvez no dice nada sobre el estreno de la comedia y tampoco se ha encontrado referente alguno a posibles subsecuentes representaciones» (p. 22). Conforme el rastreo de las editoras, la obra no se puso en escena hasta 2013, cuando la compañía mexicana EFE TRES Teatro la presentó con solo dos actores encarnando todos los papeles. A partir de entonces, la obra se ha representado por la misma compañía en México, Estados Unidos y España (p. 22).

Respecto a los criterios de edición cabe señalar que la ortografía del texto está notablemente modernizada. Únicamente se han conservado «las formas arcaicas o particularidades ortográficas solo cuando estas influyen en la pronunciación» (p. 30). En la mayoría de los casos se ha optado por lecturas iguales a las que ofrece *M*, debido a ser muy cuidada la copia de Gálvez, sin apenas erratas o tachaduras (p.

2. Véase F. Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Eurograf, Pamplona, 1995, p. 119.

3. Véase S. Arata, «Il principe selvaggio: La corte e l'aldea nel teatro spagnolo del Siglo de Oro», en *Teatri barocchi: Tragedie, comedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, ed. S. Carandini, Bulzoni, Roma, 2000, pp. 439-468.

4. La versión digitalizada y transcripción del manuscrito de Gálvez, llevada a cabo por Silvia Santos Galiana. La editora, «actualiza la acentuación, puntuación, separación de palabras y el uso de mayúsculas, pero no la ortografía. Además, desarrolla las grafías, reconstruye lagunas y numera los versos por actos (aunque con algunos errores)» (p. 23). Véase <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-principe-inocente-comedia/html/>>.

5. Edición digital preparada por Gemma Burgos Segarra a partir de la reproducción facsímil que incluye García Morales. Burgos Segarra «moderniza la ortografía y la puntuación, numera los versos, enmienda las erratas, desarrolla las abreviaturas e indica los cambios de estrofa» (p. 23). Véase <<https://artelope.uv.es/basededatos/browse/record.php?-action=browse&-recid=308>>.

6. Wikisource ofrece una versión idéntica a la de ARTELOPE, aunque sin estudio métrico ni números de versos (p. 23). Véase <https://es.wikisource.org/wiki/El_principe_inocente>.

30). Es necesario notar que se han realizado «algunas intervenciones en algunos versos para mantener la regularidad métrica, las cuales están marcadas entre corchetes» (p. 30), cuyo ejemplo se puede verificar en el v. 2508 («que de las bodas [se decida] el día») que «se ha optado por «se decida» como sustituto de “cese” para ajustar el endecasílabo manteniendo el sentido» (p. 121). Asimismo, se han efectuado pequeñas alteraciones ortográficas requeridas por la rima, sobre todo infinitivos e imperativos con pronombres clíticos (mirarla > miralla, dejadle > dejalde) (p. 30). Igualmente, se ha intentado subsanar los errores del texto y los casos se han indicado en nota (p. 30), como contemplamos en los vv. 455-456 *Per* («¿De que gusten de él las dos, / lo tenéis, padre, a molestia?»). Tanto en la *M* como en la *Gar*, esos versos se expresan por «CAZADOR 2», aunque las editoras ponen de manifiesto que desde su punto vista, es más lógico atribuirlos a Rosino [pastor mozo], porque «no tiene sentido que estas palabras las diga el cazador 2 y llame a Liseno [pastor viejo y quien crio a Torcato] «padre», teniendo en cuenta que no le conocía antes» (p. 49), y que en el v. 729 es Rosino quien usa la palabra «padre» como fórmula de respeto para dirigirse a Liseno (p. 49). Además, en ese pasaje no hay ni un verso expresado por el cazador 2, por lo cual se puede confiar en esa enmienda. Otro ejemplo de los posibles errores en el manuscrito se ve en el v. 713 («Ven aquí; al diablo te doy»). En la nota a ese verso se explica que en la *M* y *Gar* se lee «Ven aquí que al diablo te doy», y tal y como aparece en el manuscrito, tiene una sílaba más. Por lo tanto, «la supresión de “que” soluciona la métrica sin afectar al sentido» (p. 58). De la misma manera, se han detectado y corregido también las erratas del manuscrito como el caso del v. 308 («en uno se vuelve todo»), que en el manuscrito se lee «bueve», mientras que en *Gar* aparece como «vuelve» (p. 44).

Tal como hemos mencionado anteriormente, en la edición se incluyen a pie de página notas «en las que se justifican las opciones ecdóticas adoptadas. Las notas contribuyen igualmente a aclarar pasajes confusos y más complejos del texto, refranes, expresiones poco comunes y alusiones históricas, mitológicas y geográficas» (p. 31). Por ejemplo, en la nota a los vv. 651-652 («Vamos a ver la caza prevenida, / que ya la historia de Anteón sospecho») las editoras explican que «en la mitología clásica, el cazador Anteón (o Acteón) fue convertido en venado tras ver a Diana desnuda. El Secretario bromea con la posibilidad de acabar él también convertido en venado, es decir, cornudo, pues teme que Alejandro conquiste a Rosimunda (a la que ya anteriormente Lope había relacionado con Diana)» (p. 55-56). Cabe añadir que incluso

se han aclarado pasajes que pueden resultar simples a un filólogo, pero confusos a un lector no especializado, como el v. 677 («que al huésped sé regalar»), en cuya nota se comenta la definición menos conocida de la palabra «regalar», que es «tratar bien». O la palabra «alto» en el v. 703 («¡Pues alto! Liseno, adiós») que significa «vamos, adelante» (p. 57).⁷ Es interesante mencionar también que en algunos versos las editoras se detienen a presentar más detalles sobre algunas cuestiones culturales. Por ejemplo, en los vv. 1767-1797 Alejandro e Hipólita hablan sobre el matrimonio de palabra (es decir, sin la mediación de testigos ni cura, p. 97), tema que puede resultar muy llamativo al público actual. En este sentido, Miguel Magro y Crowling ven necesario informar al lector que este tipo de matrimonio, a partir del Concilio de Trento, no se consideraba válido, aunque siguió celebrándose y es tópico común en la literatura áurea (p. 97). Este tipo de información, evidentemente, hace que la edición adquiriera un corte más divulgativo.

Por último, es digno de mencionar que el aparato crítico incluye, primeramente, la lectura que han hecho las investigadoras, y después todas las variantes en orden cronológico, exceptuando las variantes meramente ortográficas sin diferenciación fonética (p. 31). Y a modo de apéndice, la edición se cierra con una trabajada nota onomástica con las variantes lingüísticas de nombres propios (pp.123-124) y una nutrida bibliografía (pp. 125-129).

En conclusión, se aprecia el trabajo editorial llevado a cabo por Miguel Magro y Cowling en el volumen que reseñamos. En primer lugar, es fundamental no limitarnos siempre a las obras más populares del canon del teatro áureo y, por ello, uno de los mayores valores de esta publicación es la difusión en una edición crítica de una de las obras menos conocidas de Lope. En segundo lugar, resulta encomiable el esmero de las editoras en la edición y estudio de la comedia, y no haber descuidado ningún detalle significativo de la obra, teniendo en cuenta también el interés del lector no especializado.

7. Véase *Autoridades: Diccionario de autoridades*, ed. facsímil, Real Academia Española, Madrid, 2013.