

Hungría como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla¹²²

Alberto Gutiérrez Gil

Universidad de Castilla-La Mancha

Alberto.Gutierrez@uclm.es

Desde que Guillén de Castro se estrenó en el teatro con *El amor constante* a finales del siglo XVI, Hungría ha sido el escenario de las historias más variadas en el teatro áureo, llegando a consolidarse, tal y como propone Oleza (1997, p. 236), como uno de los reinos fabulosos de la dramaturgia del Siglo de Oro.

Esta obra, junto con otras de Cristóbal de Virués y del mismo Guillén de Castro, fue uno de los primeros pasos de lo que más adelante se denominará “comedia palatina”, variante que en las primeras décadas del siglo XVII se afianzará, junto con la comedia de capa y espada, en uno de los géneros mayores del teatro de ese momento, ocupando, como ha contabilizado Miguel Zugasti (2003, p. 176), el cincuenta por ciento de las obras no realistas de nuestros autores más destacados.

Uno de los requisitos indispensables para adscribir una comedia al género palatino es el distanciamiento espacial de la acción con respecto de la realidad del espectador. Los territorios fuera de Castilla se convirtieron en escenario de las historias más sorprendentes. Nápoles, Inglaterra, Polonia, Hungría, Francia, y también Portugal, Cataluña, Aragón, Navarra o Galicia daban cobijo a personajes y situaciones que, poco a poco, comenzaron a ser habituales en los escenarios.

Este alejamiento del aquí (y también del ahora) entraña un componente exótico que atrapa al espectador en el desarrollo de la acción, a la vez que otorga al dramaturgo libertad para tratar temas y situaciones que de otra manera hubieran levantado suspicacias entre las clases altas

¹²² Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación CSD2009-00033 (Consolider: *Patrimonio teatral clásico español: textos e instrumentos de investigación*) y FFI2011-25040 (*Estudio y valoración final del teatro de Rojas Zorrilla*), y está realizado al amparo del Programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

(recordemos que la pertenencia de los personajes a un extracto social alto –realeza y nobleza– es otro de los pilares básicos del género). Lo explica de la siguiente manera Weber de Kurlat (1977, p. 871):

... el poeta se permite libertades que son posibles por esa fijación no-española: traiciones, engaños, falsas acusaciones, amenazas de muerte, muertes decretadas por un príncipe arbitrario que luego se arrepiente, amores que implican amplia desigualdad social y que terminan en feliz matrimonio, etc., etc.

A pesar de la heterogeneidad de naciones que dan cabida a los argumentos de las comedias palatinas y la convencionalidad que guía la elección de los mismos, uno de los escenarios predilectos para localizar estas situaciones fue Hungría; tanto, que el propio Lope de Vega, en su comedia *El animal de Hungría* (vv. 328-329), alude a un posible subgénero identificado como “comedias de Hungría”: “Yo fui primero inventor / de la comedia en Hungría” (Vega Carpio, 2007: 707).

¿Por qué el énfasis en esta nación centroeuropea? Peter Bocsí, en su tesis doctoral *Hungría en el teatro de Lope de Vega*¹²³, alega como principal razón el paralelismo histórico entre Hungría y España: ambos países, como fronteras al Islam, luchan contra la invasión árabe y turca, respectivamente (España de los siglos VIII al XV y Hungría del XV al XVI). Hemos de tener en cuenta que Hungría limita por el este y por el sur con el imponente Imperio Turco, consolidándose como la barrera política contra el avance otomano. Argente del Castillo no considera muy convincentes estos razonamientos y se centra en la imagen que ese país reflejaba en el imaginario español del XVII, proponiendo tres elementos que explican esta incidencia (Argente del Castillo, 2001, pp. 84-86):

- Parte importante de Hungría en ese momento era Transilvania, que evocaba un lugar lejano, indeterminado, envuelto en una nebulosa de leyendas y con un clima político y religioso muy conflictivo, sobre todo por la relación de enemistad con el pueblo turco que derivaba en un continuo litigio por sus fronteras.
- También permanecen latentes los conflictos religiosos que provienen del desarrollo de la herejía husita, lo que hace destacar la rebeldía de Hungría frente a la Iglesia romana.
- Finalmente, las relaciones de la casa de los Habsburgo española con la corona de Hungría a través de enlaces matrimoniales hacen que lo húngaro sea familiar para el pueblo español, pues el título de rey de Hungría y reina de Hungría se relacionarán con la casa de los Austrias en reiteradas ocasiones.

¹²³ Para una aproximación más sintética a las ideas desarrolladas por Bocsí en su tesis doctoral consultar su artículo «Hungría en el teatro de Lope de Vega» (1967).

La nómina de obras emplazadas en tierras húngaras en el siglo XVII, sobre todo en los primeros años de la centuria, ocupa un porcentaje importante dentro del *maremágnun* palatino del teatro áureo. Lope de Vega, como iniciador de este subgénero, es quien registra un mayor número de comedias de Hungría. De entre las piezas no históricas de sesgo cómico (las que interesan a nuestro estudio) podemos incluir dentro de la obra de Lope al menos trece, estudiadas de manera profusa por Peter Bocsí (1963): *La corona de Hungría y la injusta venganza*, *El animal de Hungría*, *Ver y no creer*, *Laura perseguida*, *Porfiando vence amor*, *Obras son amores*, *La ventura sin buscalla*, *El príncipe melancólico*, *La ley ejecutada*, *Los nobles como han de ser*, *Amigo por fuerza*, *La honra por la mujer* y *Alejandro el Segundo*¹²⁴; amén de otras que dicho investigador no incluye dentro de su tesis pero que también pertenecen a este corpus, como *El cuerdo loco*, *Lo que está determinado*, *Nadie se conoce*, *La sortija del olvido* o *La obediencia laureada* (ARTELOPE).

Siguiendo la estela del maestro, Mira de Amescua hace su aparición dentro de este subgénero con *La confusión de Hungría*. Su otra pieza enclavada en territorios húngaros es *La fe de Hungría*, de la que no nos ocupamos en esta ocasión debido a su naturaleza de auto sacramental historial.

Finalmente, dando un salto generacional, comprobamos cómo Calderón de la Barca no está interesado en continuar alimentando este subgénero teatral, quizá, como aventura Bocsí (1963, p. 8), porque los gustos del público habrían cambiado. Sin embargo, uno de sus más fieles seguidores, Francisco de Rojas Zorrilla, escribe una de estas comedias, *La confusión de fortuna*. Entonces, ¿no tenía el dramaturgo toledano el mismo público que Calderón? La respuesta de Bocsí a esta pregunta nos lleva por el camino de la tradición literaria: los autores de la generación calderoniana utilizarían Hungría por razones de tradición literaria y se ajustarían al camino marcado por Lope. En el caso de Rojas, así parece ser.

¹²⁴ Hemos de indicar que dentro de este listado ofrecido por Bocsí encontramos dos “intrusos” de los que debemos dar cuenta. *Los nobles como han de ser* no aparece citada en las listas de *El Peregrino*, aunque sí atribuida a Lope en una suelta del siglo XVII. Cotarelo y Mori, en el tomo VIII de las obras de Lope, también le atribuye su autoría. Sin embargo, Morley y Bruerton, en su cronología de las comedias del dramaturgo (1968), la incluyen dentro de su lista de “Comedias de dudosa o incierta autenticidad”, para colocarla finalmente entre los “Textos que no son de Lope”. A pesar de estas dudas, surgen voces a favor de la autoría lopesca de la pieza, como la de la investigadora Ysla Campbell (1997), que, alegando su cercanía argumental, estructural y temática con *El perro del hortelano*, sostiene la tesis de que ambas son fruto de la misma pluma. Menos suerte corre *Alejandro el Segundo*, situada claramente por Morley y Bruerton entre las “Obras no escritas por Lope”, opinión que ha seguido el resto de la crítica.

A pesar de todo ello no hemos de olvidar que estamos en el terreno de la comedia palatina, donde el marco geográfico no resulta decisivo en el devenir de los acontecimientos, simplemente actúa como filtro evocador necesario para alejar al espectador de la realidad que está contemplando. A penas se utiliza el entorno real del marco, no se pinta la idiosincrasia de sus habitantes, ni la singularidad de sus paisajes. Prueba de la ductilidad geográfica de las comedias palatinas es la reelaboración de sus historias en diferentes espacios, como ocurre con *La corona de Hungría* de Lope, reelaboración de *Los pleitos de Ingalaterra*, del mismo autor. Sin embargo, como comprobaremos en este trabajo, Hungría evoca en el siglo XVII conflicto, violencia, conjuras... y es este el sello que distingue, en cierta manera, estas comedias palatinas de tema húngaro.

En este artículo centraremos el estudio de la corte de esta Hungría conflictiva en una obra de cada uno de los autores citados. *El animal de Hungría*, *La confusión de Hungría* y *La confusión de fortuna* son tres piezas que ejemplifican, en tres décadas distintas, la rentabilidad dramática del recurso del distanciamiento espacial aplicado a la nación húngara.

El animal de Hungría de Lope de Vega es un ejemplo paradigmático de comedia palatina, pues reúne todos los elementos definitorios del género. Morley y Bruerton (1968) fechan su composición entre 1611 y 1612, hipótesis que se suma a otras como la de Fichter o la de Montesinos (Tubau, 2007, pp. 681-682). La importancia de esta obra radica en que sirve de puente entre la comedia palatina inicial de Lope de Vega y la última, por lo que se situaría en una segunda etapa de la materia palatina de su corpus dramático (1600-1614). Tanto Xabier Tubau (2007: pp. 684-685) como Ana María Porteiro (2008, p. 695) coinciden en señalar que da comienzo a una serie de obras con un mayor calado dramático, frente a la preeminencia de lo cómico en la etapa precedente, y donde la contención de los elementos cómicos se hace patente.

De hacia 1626 es la posible fecha de composición de *La confusión de Hungría* de Mira de Amescua (Argente del Castillo, 2005, p. 156), comedia que hasta el presente ha sido muy poco valorada por la crítica debido a su condición primeriza dentro del corpus dramático de Mira. Cotarelo, por ejemplo, dice: “Esta comedia es muy ingeniosa e interesante, aunque bastante inverosímil” (recogido en Argente del Castillo, 2005, p. 155). Lino García, en su caso, incide en lo caótico de su estructura y argumento: “sus escenas no tienen unidad interior, pues la acción se bifurca en múltiples intrigas y todo resulta un caos dramático” (recogido en Argente del Castillo, 2005, p. 155). A pesar de estas críticas, *La confusión de Hungría* es una comedia con un ritmo trepidante, con un lenguaje muy rico y donde el autor trata el tema del “mal valido” con suma libertad, algo que la lejanía espacial de la acción le ofrece.

Muy ligada a la anterior por el juego de confusiones¹²⁵ que guía la obra tenemos *La confusión de fortuna* de Rojas Zorrilla, comedia palatina que ha pasado casi inadvertida para la mayoría de los estudiosos del teatro áureo. No tenemos fecha de composición ni de representación, pero Cotarelo (2007, p. 156) se ayuda de un elemento argumental para situarla: la gran máscara que se hizo en las fiestas del nacimiento y la elección del Rey de romanos a favor de Fernando III, cuñado de Felipe IV. Esta máscara tuvo lugar en 1637, por lo que considera que *La confusión de fortuna* dataría de 1638 o 1639. A pesar de que, como indica Bocsi (1963, pp. 7-8), los seguidores de Calderón siguen la estela de Lope de Vega a la hora de confeccionar comedias de Hungría, hemos de decir que la obra del toledano está aderezada con otros elementos que la enriquecen y la hacen consolidarse como un producto de la generación calderoniana de una calidad aceptable¹²⁶.

¹²⁵ No es ninguna casualidad que ambas obras contengan en su título la palabra “confusión”. Ya Argente del Castillo (2005: 158-160) hacía referencia a esta intencionalidad en la comedia de Mira (algo que ya había ensayado en otra pieza anterior: *El palacio confuso*), que parece estar también detrás del título de *La confusión de fortuna*. En ambos casos nos encontramos con historias en las que se encadenan una serie de confusiones que componen el enredo argumental, un juego más complejo que el que encontrábamos en la producción lopesca y que atraía al espectador del momento. Los personajes están sumidos constantemente en un estado de confusión del cual no llegan a ser plenamente conscientes, al contrario que el espectador, que tiene las claves y disfruta viendo las situaciones en que se ven inmersos. En este proceso tiene un papel muy importante, junto con los recursos escénicos, el lenguaje, que se convierte en un instrumento fundamental para el desconcierto.

¹²⁶ *La confusión de fortuna* se presenta como un ejemplo más del proceso de innovación o transformación llevado a cabo en las comedias de la generación calderoniana para agilizar los modelos lopescos y adaptarlos a los gustos de un público cambiante. Tres de estas innovaciones destacan en el engranaje argumental de la comedia de Rojas Zorrilla, contribuyendo a dotar de ritmo y vitalidad a la acción: la importancia de la dama en la trama argumental, como podemos comprobar en las dos protagonistas femeninas, Isabel y la reina Matilde, piezas clave en el devenir de los acontecimientos (no hemos de obviar los numerosos estudios acerca de un posible feminismo en la obra de Rojas); el sensacionalismo y la exageración, sobre todo en las escenas más escabrosas, tales como el embarazo y parto secreto de Isabel, la muerte del león a manos de Fernando o la lucha de Fernando y Rugero, que termina con una herida casi mortal y su consiguiente dosis de sangre en escena; la importancia de las escenas nocturnas, entre las que contamos la emboscada de Helisberto ante el rey, en la primera jornada, o las escenas finales de la comedia en las que asistimos a la celebración de una gran máscara en honor del monarca, que ocupa la mitad de la tercera jornada; y, finalmente, el gusto por los personajes escondidos y los juegos de identidad derivados de tales situaciones, recurso que hilvana la totalidad de la comedia. En relación con estas innovaciones características de la comedia a manos de la generación calderoniana véanse los trabajos de Mackenzie (1993 y 1994) o Arellano (2001).

Para llevar a cabo la comparación entre las tres obras hemos seleccionado cuatro componentes capitales que se dan en ellas de una manera u otra (no siempre en todas) y ayudan a construir la imagen mítica de Hungría:

- episodios de conspiración y traición,
- problemas sucesorios y escenas de embarazos y partos complicados,
- el bosque como lugar de conspiraciones y partos
- y problemas derivados de los celos del rey por el comportamiento, real o imaginario, de su esposa.

Episodios de conspiración y traición

Los muros de un palacio y su entorno son los escenarios en los que transcurre la acción en las tres piezas analizadas. Este contexto cortesano es proclive a situaciones de conspiración y traiciones que derivan de los conflictos de poder entre personas o bandos poderosos. Frente a esto, entran en acción otras localizaciones como el campo y las aldeas, lugares donde se refugian aquellos personajes que huyen de los peligros de la corte. Es el conocido enfrentamiento entre la corte y la aldea, el “menosprecio de la corte, alabanza de la aldea”, donde la vida campestre representa el amor, el equilibrio y la tranquilidad frente a las intrigas y las corrupciones propias de la vida cortesana (Porteiro Chouciño, 2008, pp. 691-692).

A pesar de que tenemos víctimas de confabulaciones en las tres comedias, es en *El animal de Hungría* de Lope y *La confusión de fortuna* de Rojas en las que la vida campestre alejada de la corte se presenta como refugio donde pueden salvaguardar su integridad los protagonistas. Es un proceso que Oleza denomina “teatro de la fortuna del héroe y de la mudanza de su destino” (2003, p. 607). Dicho proceso puede darse de dos maneras distintas, cada una de ellas representada por una de estas obras:

- El héroe es excluido de la corte y de su estado original por intrigas de años anteriores al inicio de la acción y se cría en un mundo rústico o pastoral. Es el caso de *El animal de Hungría*, donde Teodosia, desde un presente, narra cómo tras la llegada de su hermana, que planta la semilla de la desconfianza en el rey Primislao hacia ella, es expulsada de la corte y es acogida por las criaturas del bosque.
- La caída del héroe se da en el presente de la acción y tiene su causa en los desórdenes de poder. Es el caso de *La confusión de fortuna*. Fernando, valido del monarca, es expulsado de la corte gracias a las malas mañas de Helisberto, sobrino del rey, quien hace creer a todos que el caballero está a la cabeza de las conspiraciones en contra del poder real.

Como vemos, tanto en *El animal de Hungría* como en *La confusión de fortuna*, las conspiraciones tienen como fin último la obtención del poder por encima del sistema establecido.

Faustina, hermana de la reina Teodosia, es la figura que encarna la traición en *El animal de Hungría*. En el acto primero la reina, abocada a vivir en soledad en el bosque, cuenta a Lauro (labrador de linaje noble) su turbio pasado: llegó desde Inglaterra a Hungría para casarse con el rey Primislao. Tras comprobar la infelicidad de su esposa, el rey marchó a Inglaterra y trajo consigo a Faustina. Este fue el comienzo de un romance que desembocó en la expulsión de Teodosia de la corte, pues su hermana hizo creer al rey que esta estuvo a punto de casarse con el rey de Escocia, con el cual planeaba el asesinato de Primislao.

En la tercera jornada Faustina vuelve a acudir a la traición como manera de conservar su posición en el trono. Ante la inminente llegada de su padre desde Inglaterra para resolver el caso de su hija desaparecida, conmina al Almirante (quien le ayudó en la anterior conspiración) a colaborar en su nuevo plan: envenenar al rey para ocupar su puesto, evitando, de esta manera, que se descubra toda la verdad oculta en el pasado¹²⁷.

FAUSTINA Ya sabes que te puse en el estado
que tienes siendo un pobre caballero,
cuando, por medio tuyo y por las cartas:
que fingimos los dos del rey de Escocia,
hice matar a mi inocente hermana.
El Rey, viendo que ya mi padre viene,
y que dice que yo culpada he sido,
y que solo ha venido a castigarme
y volver por la honra de Teodosia,
que por pensar que fuese al Rey adúltera
ha guardado silencio tantos años,
o movido del cielo y de la fuerza
que tiene la verdad, me mira airado.

ALMIRANTE Pues bien, ¿qué tienes contra el Rey pensado?

FAUSTINA Darle veneno y acabar con todo
poniéndote en lugar del Rey, de suerte
que me defiendas de mi padre airado. (vv. 2989-3005)

A pesar de todos sus esfuerzos, la verdad sale a la luz y los intentos de Faustina por mantener en secreto su verdadera naturaleza acaban por disiparse.

¹²⁷ Todas las citas de *El animal de Hungría* se hacen a partir de la edición de Xavier Tubau, 2007.

En el caso de *La confusión de fortuna* es Helisberto, sobrino del rey, quien protagoniza las escenas de traición. Helisberto, aun sabiéndose culpable, recuerda al monarca el fatídico suceso que sufrió diez meses antes que a punto estuvo de costarle el trono y la vida¹²⁸

(Parece que penetra mis engaños.)
 Quisieron oprimirte unos traidores
 más ha de nueve meses, bien lo sabes.
 No pudiste saber quién fuesen ellos
 ni el que a tanta fiera hazaña los indujo,
 recelos vanos y sospechas leves
 me atribuyen la culpa y aún la pena,
 y a que lo creas, ciegas persuaden
 sola tu presunción y mi desdicha,
 mas sabrás cierto agora que tu vida
 es de mí deseada, no ofendida. (f. 4v)

Mediante un juego de cartas y firmas que pergeña Helisberto, el condenado por aquel suceso es Fernando, valido del rey, quien es mandado a prisión.

Todavía en la primera jornada Helisberto intenta de nuevo conseguir el trono. Junto con otros cuatro hombres enmascarados tiende una emboscada al rey en la espesura del bosque e intenta de nuevo darle muerte. Gracias a Fernando, que es liberado por su carcelero, el rey salva la vida. Será ya en la tercera jornada cuando el monarca conozca la verdadera identidad de su enemigo y alivie a Fernando del peso de una culpa que no merece.

Otro tipo de traición a la que se da cabida en estas comedias es aquella derivada de las relaciones amorosas, algo que queda patente en *La confusión de Hungría* y *La confusión de fortuna*. En ambas ocasiones es el valido quien, de manera voluntaria o no, atenta contra el honor de su rey.

Vertilo, de *La confusión de Hungría*, está enamorado de Fenisa, infanta del país centroeuropeo, al igual que Ausonio, príncipe de Tracia. Ausonio ordena llevar una carta de amor ante su amada a Vertilo, quien, traicionando la confianza de su señor, cambia las firmas e imprime en la carta la suya¹²⁹.

¹²⁸ Todas las citas de *La confusión de fortuna* se hacen a partir de la suelta conservada en la Biblioteca del Institut del Teatre, con signatura 56997.

¹²⁹ Todas las citas de *La confusión de Hungría* se hacen a partir de la edición de Concha Argente del Castillo, 2005.

Ya sabes quiere me parta
cuando él una carta escriba,
y en esto su mal no aparta,
que todo mi engaño estriba
en la firma de su carta.

(...)

Cuando partamos de aquí
a donde Ausonio me envía,
te daré la carta a ti
y, con ella, irás a Hungría
para darla al rey por mí. (vv. 220-234).

Así llega a la corte húngara y entrega la carta haciéndose pasar por el príncipe de Tracia. Posteriormente, en un nuevo juego de cartas, el rey de Hungría firma una misiva en blanco que su hermana Fenisa intentará utilizar para conseguir el amor de Ausonio. La dama pierde la carta y Vertilo la toma y la utiliza para hacer creer a Ausonio que Fenisa ha muerto.

A lo largo de toda la segunda jornada la treta de Vertilo va viento en popa y Ausonio, ante la fingida muerte de su amada, decide encaminarse hacia Hungría para velar su cuerpo. Para no ser descubierto en el engaño, Vertilo hace creer a todos que Ausonio, esclavo de su propia locura, se considera el verdadero príncipe de Tracia:

RICARDO Sabiendo que con ella te casabas
y que será su amor sin esperanza,
desatino, locuras, disparates,
lástimas, llantos, quejas y dolores
pronuncia el pobre, que provoca risa,
mezclado con dolor de bello loco.
Al fin, entre otras cosas en que ha dado,
es decir que la infanta es ya difunta
y que él es heredero de Tracia,
que eras tú conde y pónese tu nombre:
Ausonio dice que es, y tú Vertilo;
“traidor” te llama y dice mil injurias.
Por toda Tracia, pues, con su locura,
viene a esta corte y, por avisarte,
un breve espacio quise adelantarme.

VERTILO ¡Oh caso extraño! ¡Oh desdichado conde!
¿En ese fin lo ha puesto su locura? (vv. 1525-1541)

Es en la tercera jornada cuando se descubre la verdadera identidad de Vertilo. El padre de Ausonio se presenta en Hungría y reconoce a su verdadero hijo, resolviendo el entuerto y facilitando la boda entre ambos amantes.

En *La confusión de fortuna* la traición viene dada de la mano de Fernando, quien oculta a su rey la relación con su hermana Isabela, lo que se constituye como una afrenta para su honor y, por tanto, una falta grave de lealtad. Rugero, otro de los privados del rey, fomenta la desconfianza frente a Fernando, pues quiere ocupar su puesto; sin embargo, la situación se resuelve de manera rápida: el rey enfurece al conocer la existencia de la relación, pero la perdona rápidamente al saber que Fernando es quien le salvó la vida en el bosque.

Hemos de fijarnos que en todos los casos planteados la herramienta básica para llevar a cabo la conjuración es la carta, que se convierte en el vehículo del engaño (Argente del Castillo, 2005, p. 162). La falsificación de firmas y el juego de intercambio falso de cartas provocan todas las confusiones que sustentan el devenir de la acción en las tres comedias.

Por otra parte, ya hablábamos al comienzo de este epígrafe sobre el tópico “menosprecio de la corte, alabanza de la aldea”, a menudo analizado en piezas literarias tras el éxito de la obra *Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea* de Antonio de Guevara, de 1539. Tal y como señala Arata (2002: 172-173), esta estructura corte-aldea se relaciona con el género de la comedia palatina, al cual pertenecen las tres comedias analizadas, y sobre todo, da pie a la aparición de un personaje muy presente en la producción lopesca: el príncipe salvaje. Esta es la principal diferencia entre *El animal de Hungría* de Lope y las otras dos piezas que centran nuestro estudio. Como ya hemos explicado, Teodosia es desterrada de la corte, pasando a vivir en el bosque colindante como una bestia más, vistiendo con pieles de oveja y sobreviviendo de lo que la naturaleza le ofrece, pues el temor que los aldeanos tienen de ella la impide bajar al pueblo.

Teodosia se ha visto obligada a vivir en soledad, como una bestia más del bosque, pero antes de eso ha tenido la oportunidad de conocer la vida en la corte y, lo que es más importante, no debe lidiar con problemas de identidad personal, algo a lo que sí tiene que enfrentarse Rosaura, verdadera figura del salvaje en la pieza. Cumple todos los requisitos que identifican a estos príncipes salvajes (Arata, 2002: 173): es una niña de origen noble expuesta desde su nacimiento a una naturaleza hostil, es criada como salvaje en el bosque obviando su verdadero origen noble y, finalmente, entrará en contacto con el mundo de la corte y, tras una serie de pruebas, acabará recuperando su identidad perdida.

¿Y cuál es la razón de que este elemento capital en la obra de Lope desaparezca en las de Mira y Rojas? Normalmente su aparición se relega a piezas cómicas que se concentran en el periodo inicial de la Comedia nueva, es decir, entre 1580 y 1620, lo que nos lleva a Lope de

Vega, Guillén de Castro y Tirso de Molina. En la generación calderoniana, aunque el motivo no desaparece, sí vemos que se presenta de manera más esporádica o sufre transformaciones sustanciales. La principal transformación que se opera entre *El animal de Hungría* y las otras dos comedias es el desplazamiento de la comicidad, que se mueve desde la figura del niño salvaje a la de los graciosos. *El animal de Hungría* se caracteriza por un mayor protagonismo del mundo de los villanos y labradores que contrarresta la ausencia de gracioso. Es más, Rosaura, resume en su personaje el mundo de los galanes y damas y el de los graciosos¹³⁰, lo que en otras comedias configura la pareja galán-gracioso (Antonucci, 1994: 29-30).

Pero esta desaparición del mundo pastoril en Mira y Rojas no solo tiene su explicación en este desplazamiento de la comicidad, sino que tiene que ver con la aparición de otra figura cuyo análisis interesó fuertemente a los dramaturgos de la generación calderoniana: el valido. El Conde Duque de Olivares tomó posesión de su cargo como valido de Felipe IV en 1623, puesto que desempeñó hasta 1643, momento en que fue desterrado de la corte. Ante una figura tan sobresaliente, los dramaturgos se vieron en la obligación de analizar en sus comedias el comportamiento político y social que tal personaje debía tener. Tanto *La confusión de Hungría* como *La confusión de fortuna* examinan el tema del “mal valido”. En ambos casos es este quien adopta la función de enemigo del rey (aunque en la de Rojas sabemos que es una más de las confusiones a las que se ven sometidos los personajes) e intenta suplantarle en el poder. Ante tal protagonismo de privados reales corruptos, resulta absurdo mantener otros agentes malignos, tales como Faustina en *El animal de Hungría*, fundamental en el devenir de los acontecimientos.

Problemas sucesorios

Embarazos deseados e imposibles, embarazos no deseados e incluso el rapto o la desaparición de hijos recién nacidos son motivos recurrentes en las comedias palatinas, aunque su efectividad se deja sentir también en otros géneros como la novela bizantina, los libros de caballerías, el cuento oriental y folclórico, la *novella* italiana y la *commedia dell'arte* (Porteiro Chouciño, 2008, p. 694). En la mayoría de las ocasiones estos problemas vienen derivados de la clandestinidad que

¹³⁰ Para comprobar la función humorística que cumple el personaje de Rosaura no hay más que leer la primera escena del segundo acto de la pieza, donde la niña ejerce su deseo de saber cómo funcionan las relaciones amorosas y, por ende, el milagro de la creación. Los contraargumentos ante las ideas defendidas por Teodosia son bastante singulares y divertidos. Para profundizar más en estos conceptos, amén de otros relacionados con la figura del salvaje, véase Fausta Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro (historia de un tema de Lope a Calderón)*, Universidad de Navarra-Université de Toulouse, Pamplona-Toulouse, 1995.

caracteriza las relaciones de amantes, entre los cuales se levantan barreras políticas o sociales que impiden un desarrollo normal de la relación.

El motivo del niño desaparecido es uno de los centros argumentales en *El animal de Hungría*. En el primer acto, la reina Faustina, embarazada y a punto de dar a luz, se adentra en el bosque para acompañar a su marido en una jornada de caza. En un momento dado la dama debe retirarse a la espesura del bosque al sentirse indispuesta y, aparentemente a solas, nace su hija:

¿Quién con tanta soledad
ha tenido tal suceso?
Pero no fuera por eso
mayor mi infelicidad;
que alguna oculta deidad
a este monte me ha traído,
donde, habiendo el Rey seguido
un jabalí, me dejó
donde solamente yo
todo mi remedio he sido;
que apenas decir oí
de aqueste animal, ¡oh, rayo
de Hungría!, cuando un desmayo
en el corazón sentí
tan mortal que me caí
en las yerbas de aquel prado;
donde, habiendo despertado,
hallé en juncos y espadañas
el fruto de mis entrañas,
como traidor, desdichado. (vv. 676-695)

Teodosia, que ha asistido a la escena escondida en la espesura de los matorrales, aprovecha el momento de debilidad de su hermana y le arrebató la niña de las manos. Este es el arranque del problema sucesorio en el reino de Hungría, pues tras el rapto Faustina no vuelve a quedarse embarazada y, por tanto, no hay sucesor para el trono.

Un parto similar encontramos en *La confusión de fortuna*. Fruto de los amores clandestinos entre Isabela y Fernando nace un niño en la espesura del bosque. Isabela, tal y como narra al comienzo de la segunda jornada, se encontraba a solas, por lo que el padre no sabe de la existencia del hijo, algo que la inquieta y desvela:

¿Dónde tengo de esconder
entre tantas confesiones

la prenda que aún no gozó
ni vio mi amado consorte? (f. 7v)

Por su parte, la reina de Hungría finge un embarazo ante toda la corte por orden de su marido, pues la incapacidad para engendrar un hijo conlleva la aparición del problema sucesorio:

REY Intentó nueve meses ha mi daño
 y lo confirmó anoche mi enemigo,
 desde entonces vencí con un engaño
 su traición ambiciosa y hoy prosigo
 la breve ejecución del hecho extraño,
 y al mismo tiempo que la reina bella
 finge preñez y, en fin, está doncella.
 Pues él contra mi vida infiel procede,
 no es bien que logre su ambicioso intento,
 ni es justo, aunque es mi sangre, que me herede. (f. 13r)

El rey intenta con esta treta evitar conspiraciones para ocupar el poder. La solución vendrá, finalmente, del hijo de Isabela y Fernando: los padres lo entregarán en secreto a los reyes, que lo criarán como un hijo propio y lo educarán para que pueda hacerse cargo del reino en un futuro.

El bosque como lugar de conspiraciones y partos

Tanto en *El animal de Hungría* como en *La confusión de fortuna* el bosque es una pieza clave en el desarrollo de los acontecimientos, pues ofrece cuantiosos lugares en los que esconderse para llevar a cabo emboscadas y ocultar partos que podrían traer consecuencias fatales. César Oliva (1996, p. 17) establece un catálogo de decoraciones en el corral que se corresponden con los diferentes espacios escénicos en los que pueden tener lugar los diversos cuadros de una comedia palatina. Entre ellos tenemos el monte, en sus variables con rampa y sin ella, representando bosques, riscos, sendas... Todos ellos lugares abruptos que se corresponden con un momento determinado en el transcurso de los acontecimientos pues, como explica Oliva, el ambiente de la comedia “es situado justo en el lugar que exige la acción” (1996, p. 17).

El animal de Hungría arranca su historia en el bosque, mismo lugar en el que tiempo atrás la reina Teodosia fue abandonada y recogida por las bestias que cuidaron, en un principio, de su bienestar. A ese lugar llega toda la corte para vivir un día de caza, y no solo de animales corrientes, sino también del “animal de Hungría” que tiene atemorizados a todos los aldeanos de la zona. En un primer momento el bosque aparece como un lugar apacible e idílico donde la reina Faustina puede descansar de las fatigas de su embarazo. Toda el cortejo para en una fuente que procura refugio ante las inclemencias del camino:

Es todo aqueste prado un paraíso
 donde parece que naturaleza
 mostrar su mano quiso. (vv. 454-456).

Sin embargo, pronto ese lugar de descanso se convierte en otro muy distinto, pues a solas, Faustina da a luz a un hijo que es el fruto de una traición:

Cuando un desmayo
 en el corazón sentí
 tan mortal, que me caí
 en las hierbas de aquel prado
 donde habiendo despertado
 hallé en juncos y espadañas
 el fruto de mis entrañas
 como traidor desdichado. (vv. 690-695).

Es en ese mismo lugar cargado de connotaciones más negativas donde Teodosia arrebatará la niña a su hermana. Por tanto, el bosque se ha convertido en el escenario de un parto culpabilizado por la traición y el rapto de un bebé.

Al igual que la pieza anterior, el bosque es el contexto en el que comienza *La confusión de fortuna*. Una escena de caza es la atmósfera que alberga las quejas de la princesa Isabela. Parejo a la obra de Lope, se muestra en un primer momento como una zona apacible y propicia para el descanso, tanto físico como del alma. Lo vemos en las siguientes palabras de Rugero:

Selvas y bosques frondosos
 (...)
 Vosotras, cantoras aves,
 vosotras, risueñas fuentes
 con el son de las corrientes,
 acordad voces suaves,
 contadle mis penas graves
 en apacibles acentos,
 yo os fio mis pensamientos,
 llevádselos vientos míos... (ff. 1r-1v).

Rápidamente este bosque se transformará en otro mucho más oscuro y desapacible y permitirá a Helisberto llevar a cabo la emboscada a su tío junto con otros cuatro embozados.

Al comienzo de la segunda jornada reaparecerá la selva como el lugar de un parto secreto. Isabela, embarazada de Fernando y sin conocimiento de su hermano, el rey, recuerda con Laura cómo se escondió en la espesura que le ofrecían los árboles y matorrales para dar a luz a su hijo:

siéndome potro una silla,
sin que la pena se afloje,
confesaron mis entrañas
lo que han negado mis voces,
cogiendo tú en esos brazos
el fruto de mis amores;
quedé sin aquellas ansias,
no sin fieras opresiones,
que al corazón afligido
la paz confunden discordes. (f. 7r)

Al igual que en *El animal de Hungría*, el bosque se ofrece como el escenario de un parto culpabilizado, en este caso por la afrenta que esa relación clandestina constituye para el rey de Hungría.

Los celos del rey

Lope y Mira coinciden en presentar en las dos piezas a un rey que siente desconfianzas en algún momento dado por la relación de su mujer, real o no, con otro personaje de la corte. Los celos son un elemento siempre presente tanto en las comedias de capa y espada como en las palatinas, sin embargo, es en este género donde sus repercusiones son mayores, pues la posición de poder del rey hace que las decisiones tomadas a raíz de ellos tengan consecuencias más funestas. Ejemplo de ello tenemos en *El animal de Hungría*. Como comentábamos anteriormente, el rey, ante la situación de soledad de su esposa, marcha a Inglaterra y trae consigo a Faustina, la hermana de Teodosia. Esta, tras un engaño perfilado mediante la falsificación de una carta, consigue hacer creer que su hermana preparaba el asesinato de su marido junto con el rey de Escocia, con el que supuestamente había tenido la intención de contraer matrimonio. Los celos que derivan de esta historia fraudulenta desembocan en la expulsión de Teodosia de la corte por orden del rey, abocando a la víctima a una vida en el bosque rodeada de fieras.

Son los celos los que empujan al rey de Hungría a ordenar el matrimonio de su hermana con Vertilo en *La confusión de Hungría*. El monarca está enamorado de Leonora, hermana del duque Floriseo, la cual tiene sus miras puestas en Vertilo, obviando los intentos del rey por conquistarla. En una escena de la tercera jornada Vertilo se encuentra con Leonora. Esta retoma sus intentos por conquistar al conde y, poniéndose de rodillas, declara su desesperación por no conseguirlo. Vertilo se pone también de rodillas, pero en su caso para suplicar a la dama que se olvide de él, pues es el futuro marido de la infanta:

LEONORA. Si te adoro y quiero más,
¿por qué tanta ingratitud?
¿Tan presto olvidado me has?
Mira que no es virtud
volver tu palabra atrás.

(Híncase de rodillas)

Vuelve las agudas puntas
de la piel de tu fiereza
contra el mal que despuntas,
que ingratitud y nobleza
nunca pueden estar juntas.
Desde el punto que te vi,
el alma y vida te di;
mira si fineza es tal
que adoro mi propio mal
por sólo nacer de ti.
A darme un favor disponte
porque me subas, en él,
en el más alto horizonte;
y allí lloraré, desde él,
hasta que allane tu monte.

VERTILO No tal renombre me des;
levanta, no humilles tanto
sangre que de reyes es.

LEONORA. ¡Harto, Ausonio, me levanta
el humillarme a tus pies!

(Levántase; y híncase de rodilla Vertilo, y dice)

VERTILO Sabes cómo te aborrezco,
sabes que por ti padezco,
y en mi pasión amorosa
no merecí por esposa
la que por diosa merezco. (vv. 2313-2342)

El monarca ha contemplado la escena a escondidas y, arrastrado por los celos, decide que la boda entre Vertilo y su hermana se celebre de inmediato, pues es la única medida que le permitirá no perder a Leonora:

¡Oh, simulacro gallardo!
Más celos no he de formar,

que más fe de Ausonio aguardo;
a Fenisa le he de dar,
ya me parece que tardo,
honra de Tracia y Hungría.
Hoy honras la propia mía
con ese claro lenguaje,
que el que es de claro linaje
mal puede hacer villanía. (vv. 2363-2372)

Sin embargo, al contrario que en la comedia de Lope, el transcurso de los acontecimientos no le permite llevar a buen puerto sus intenciones y su propósito de casar a su hermana con Vertilo, que hubiera supuesto un grave error, se ve truncado. Las consecuencias de sus decisiones, por la imposibilidad de su consecución, son mucho menores que las del rey de Hungría en la historia de Lope.

Conclusión

Queda patente tras el estudio realizado en torno a las comedias palatinas de tema húngaro de Lope, Mira y Rojas que Hungría se consolida a lo largo de las décadas más fructíferas para el teatro áureo como un lugar mítico cuya leyenda se construye a partir de una serie de componentes preestablecidos en el imaginario popular: es una tierra donde abundan las conspiraciones y las traiciones en el seno de las cortes reales y nobles causadas por el ansia de poder, donde los bosques se configuran como lugares abruptos que dan cobijo a traidores y maleantes, en donde pueden suceder los hechos más escabrosos y donde los sentimientos derivados de las relaciones personales del rey con su esposa pueden acarrear decisiones con consecuencias funestas para el reino.

Bruce W. Wardropper ya señalaba que estas comedias “de fantasía” de Lope, Tirso y otros autores rebasan los límites de lo creíble, evitando que el público que asiste a los corrales pueda confundir los hechos que tienen lugar en las tablas con la vida real (Wardropper, 1978, p. 213). Esta Hungría que alberga las historias de conspiraciones, partos secretos y celos reales no puede ser identificada con las circunstancias que rodean al espectador e, incluso, ni siquiera con la Hungría real, pues el conocimiento que de ella tenían los ciudadanos medios de una ciudad castellana provenía de leyendas e historias deudoras de una realidad distorsionada. Tiene que ver con lo que Olson denomina el “efecto de lo diferente” (Olson, 1978), una anti-cotidianidad que se produce, en este caso, con el alejamiento espacial. Esa distancia hace que no se puedan identificar con los personajes y puedan contemplar los acontecimientos sin preocupación, pues ocurren en la mítica Hungría y no en la palpable España.

Referencias bibliográficas

- ANTONUCCI, Fausta, «Salvaje, villanos y gracioso: relaciones funcionales y desplazamientos de comicidad», *Criticón*, nº 60, 1994, pp. 27-34.
- ARATA, Stefano, «El príncipe salvaje: la Corte y la Aldea en el teatro español del Siglo de Oro», en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, ed. Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda, Pisa, Edizioni ETS, 2002, pp. 169-189.
- ARELLANO, Ignacio, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.
- ARGENTE DEL CASTILLO, Concepción, «Hungria en el teatro de Mira de Amescua», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua" celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, ed. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 83-100.
- ARGENTE DEL CASTILLO, Concepción, «Introducción» a Antonio Mira de Amescua, *La confusión de Hungría*, en *Teatro completo. Vol. V*, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2005, pp. 155-164.
- ARTELOPE: véase Joan OLEZA.
- BOCSI, Joseph Peter, *Hungría en el teatro de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita dirigida por don Joaquín de Entrambasaguas Peña, Universidad Central, Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1963 [Utilizo el original de la biblioteca de Entrambasaguas].
- BOCSI, Joseph Peter, «Hungria en el teatro de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, 31, 61-62, 1967, pp. 95-103.
- CAMPBELL, Ysla, «En torno a la autoría de *Los nobles como han de ser*», en *El escritor y la escena V: estudios sobre el teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 51-59.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas* (Madrid, Revista de Archivos, 1911), ed. facsímil de Abraham Madroñal, Toledo, Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, 2007.
- MACKENZIE, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
- MACKENZIE, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín de Moreto*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

- MIRA DE AMESCUA, Antonio, *La confusión de Hungría*, en *Teatro completo Vol. IV*, ed. Concha Argente del Castillo, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2005.
- MORLEY, Griswold y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del *Arte nuevo*», *Edad de oro*, XVI, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1997, pp. 235-251.
- OLEZA, Joan, «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, nº 87-89 (Homenaje a Stefano Arata), 2003, pp. 603-620.
- OLEZA, Joan et al., *Base de Datos y Argumentos del teatro de Lope de Vega*. [ARTELOPE](#). [Publicación consultada el 23 de abril de 2013].
- OLIVA, César, «El espacio escénico en la comedia urbana y la comedia palatina de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, UCLM-Festival de Almagro, 1996, pp. 13-36.
- OLSON, Elder, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María, «*Del monte sale quien el monte quema*: consideraciones genéricas», en *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica: jóvenes investigadores*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2008, pp. 689-697.
- ROJAS ZORRILLA, Francisco, *La confusión de fortuna*, S. I. S. i. S.a. [Utilizo el ejemplar del siglo XVII conservado en la Biblioteca del Institut del Teatre, con signatura 56997].
- TUBAU, Xavier, «Prólogo» a *El animal de Hungría*, en Lope de Vega, *Comedias de Lope de Vega. Parte IX***, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, pp. 681-695.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *El animal de Hungría*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX***, ed. Xabier Tubau, Barcelona, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- WARDROPPER, Bruce W., «La comedia española del Siglo de Oro», en E. Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 181-242.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas. Vol 2*, coord. François López, Joseph Pérez, Noël Salomon y Maxime Chevalier, Bordeaux, Université de Bordeaux, 1977, pp. 867-871.
- ZUGASTI, Miguel, «Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO (Monasterio de Poyo, Pontevedra, 4-6 de junio de 2003)*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Universidad de Navarra, 2003, pp. 159-185.