



LAS COMEDIAS HÚNGARAS DE ANTONIO ENRÍQUEZ GÓMEZ¹

ALBERTO GUTIÉRREZ GIL

(alberto.gutierrez@uclm.es)

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Recibido: 22/01/2018. Aceptado: 19/04/2018.

Cuando hablamos de comedias húngaras en el teatro del Siglo de Oro estamos hablando, irremediablemente, de comedia palatina, cuyo principio genérico fundamental es el alejamiento espacio-temporal de la acción con la realidad circundante de los espectadores. Junto con Italia, Francia, Inglaterra o Portugal, entre otros, Hungría se consolida como uno de los escenarios predilectos de este género, hasta tal punto que Lope de Vega, a principios de la centuria del 1600, instaura la etiqueta de «comedias de Hungría»² como membrete identificador de un grupo de composiciones que, tomando como epicentro dramático el citado reino centroeuropeo, se adscriben al género palatino a la vez que marcan ciertas peculiaridades que las identifican como grupo diferenciado.

El mencionado título de Lope de Vega marca el punto de arranque de una inercia compositiva que, incluso a él mismo, le arrastró a situar hasta una veintena de comedias en dicho espacio dramático (recuérdense algunos títulos paradigmáticos como *La corona de Hungría* y *la justa venganza, Porfiando vence amor* o *El príncipe melancólico*), a las

¹ Este trabajo se beneficia de mi vinculación al proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad «De Antonio Enríquez Gómez a Fernando de Zúrate: obra dramática y ensayos políticos», con el número de referencia FFI2017-87523-P.

² «Yo fui primero inventor / de la comedia de Hungría» (vv. 328-329) (Vega Carpio, 2007: 707).



que se suman, dentro de la misma generación, otras dos de Mira de Amescua (*La confusión de Hungría* y *La fe de Hungría*).

La generación de Calderón también se dejó conquistar por el embrujo húngaro. Frente a un Calderón más interesado en otros temas, fueron sus epígonos los que recogieron el testigo y continuaron usando tímidamente Hungría como escenario de ficción, aunque siempre como herencia de la tradición literaria y ajustándose en todo momento al itinerario marcado por Lope. Un ejemplo de esto lo encontramos en *La confusión de fortuna* de Rojas Zorrilla³, pieza de gran valor y que se encuentra muy en consonancia con los productos lopescos.

Antonio Enríquez Gómez, también conocido en su segunda etapa como Fernando de Zárate, es uno de estos dramaturgos que continúan apostando por Hungría y su significado dramático, aunque en menor medida que sus predecesores debido a un número más bajo de composiciones. De hecho, como apunta González Cañal (con Gutiérrez Gil, 2015: 243-244), no es la materia palatina uno de los ámbitos predilectos dentro del corpus del autor conquense. Del total de cuarenta y una comedias con que cuenta su repertorio, solo cinco de ellas se adscriben al género palatino, es decir, solo un diez por ciento del total, y de estas, son dos las que emplazan a sus personajes al territorio centroeuropeo: *Engañar con la verdad* y *A lo que obligan los celos*.

Engañar con la verdad, tal y como señala el propio poeta al final de la tercera jornada, es la primera comedia escrita por él, aproximadamente hacia el año 1632 («Y aquí el poeta da fin / a su comedia, notando / ser la primera que ha hecho»), aunque no será hasta 1649 cuando se vea publicada en Lisboa dentro de un compendio de doce comedias famosas (*Doce comedias de las más famosas que hasta ahora han salido*). Por su parte, *A lo que obligan los celos* habría sido escrita antes de 1649, ya que es citada en la lista del *Sansón Nazareno*, poema heroico del propio autor compuesto a mediados de siglo, y no se imprimirá hasta 1666. Ambos títulos se enmarcan dentro del subgénero cómico instituido por Lope de Vega y, por fecha de composición, podemos decir que aún este goza de cierta vigencia y significación (recordemos que la década de los 40 es la década de oro de la comedia española y, paralelamente, del género palatino, por lo que el

³ Tal y como ya defendieron Gutiérrez Gil y González Cañal (2015: 235), este título parece no pertenecer al corpus dramático de Rojas Zorrilla, pues el estilo no coincide en ningún punto con el del *usus scribendi* del autor toledano; sin embargo, ante la imposibilidad de adscribir su composición a cualquier otro dramaturgo áureo, se ha mantenido su inclusión dentro de sus comedias de atribución dudosa.

público de los corrales estaba más que acostumbrado a este tipo de composiciones y, consecuentemente, a desentrañar el significado de sus recursos estructurales).

Ahora bien, ¿qué hace de Hungría una localización tan cargada de especiales connotaciones frente a Italia, Francia o Portugal? ¿Qué lleva a los dramaturgos del XVII a elegirla de manera tan intencionada y reiterada? Peter Bocsi, en su tesis doctoral *Hungría en el teatro de Lope de Vega* (1963: 4-7)⁴, alega como principal razón el paralelismo histórico entre Hungría y España, pues ambos reinos se posicionan como fronteras frente al islam y luchan contra la invasión árabe y turca, España entre los siglos VIII y XV y Hungría del XV al XVI. Hungría es territorio limítrofe por el este y por el sur con el imponente Imperio Otomano, es la barrera política y militar que salvaguarda a Europa del poder turco; por su parte, España actúa de modo similar frente a los pueblos africanos. Por tanto, los dos reinos se consolidan como baluartes de la cristiandad en un choque de civilizaciones.

Argente del Castillo (2001: 84-86) se separa de estos razonamientos, a su parecer poco convincentes, y se centra en la imagen que ese país reflejaba en el imaginario español del siglo XVII en torno a tres elementos que podrían explicar esta incidencia espacial:

- Parte importante de Hungría en ese momento era Transilvania (hecho que no todos los especialistas parecen apoyar, separando firmemente ambos territorios⁵), que evocaba un lugar lejano, indeterminado, cargado de leyendas y con un clima político y religioso muy conflictivo (no olvidemos las constantes luchas fronterizas con el pueblo turco).
- Además de los conflictos políticos, los conflictos religiosos derivados de la herejía husita, por la que Hungría se rebelaba ante la Iglesia romana, reforzaban esta imagen visiblemente distorsionada de la realidad del lugar.

⁴ Véase también el artículo del propio Bocsi sobre Hungría en el teatro de Lope de Vega (1967), donde sintetiza muchas de las ideas desarrolladas en su tesis doctoral.

⁵ Un ejemplo lo encontramos en el trabajo de Oana Andreia Sâmbrian (2010: 947-949). La investigadora demuestra que Transilvania, tras la toma de Buda (1541) y el fortalecimiento del Imperio Otomano, se constituye como principado autónomo y, por ende, territorio independiente. De hecho, la literatura áurea señala en muchas ocasiones dicha separación, reforzando la imagen de Transilvania como ente autónomo con sus propias señas de identidad.

- Finalmente, es importante recordar las relaciones de la casa de Habsburgo española con la corona húngara a través de una serie de enlaces matrimoniales⁶ que hicieron que lo húngaro fuera 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 numerosas ocasiones.

En un trabajo más reciente y completo que se ocupa de lo húngaro en el teatro español, Zoltán Korpás (2014), además de las ya citadas conexiones entre ambos reinos por sus intereses religiosos y las uniones matrimoniales de sus casas reales, destaca como fuente básica de conocimiento de aquellas realidades centroeuropeas la convivencia de soldados españoles y húngaros en conflictos como las guerras de Flandes o la Guerra larga de los quince años en Hungría, en la que participaron de forma conjunta. De hecho, entre 1526 y 1556 se contabilizan entre diez mil y trece mil soldados españoles en Hungría afanados en frenar el avance turco y consolidar, a su vez, el poder de los Austrias en los territorios conquistados. No es difícil imaginar que, a su regreso, estos militares nutrieron de historias y leyendas el acervo cultural español que funcionó como catálogo de recursos teatrales⁷.

Estas realidades históricas construyeron una base mítica que, junto con el imaginario popular, guio a los dramaturgos en la composición de estas historias, materializándose en una serie de motivos reiterativos que definían un temperamento ambiental identificativo de la materia húngara. En un trabajo precedente (Gutiérrez Gil, 2013) establecíamos cuatro motivos que, de una u otra manera, sustentaban el desarrollo argumental de comedias adscritas a este subgénero escritas por Lope de Vega, Mira de Amescua y Francisco de Rojas Zorrilla. Estos cuatro motivos también hacen su aparición en las dos piezas de Enríquez Gómez, aunque con algunas variaciones de las que daremos cuenta. Así, analizaremos ambos títulos a la luz estos cuatro componentes capitales: los episodios de conspiración y traición, los problemas sucesorios (que no dejan de ser el germen de las traiciones dentro de la corte), el bosque como lugar de estas intrigas y, atendiendo a las peculiaridades del autor que nos ocupa y eliminando de la nómina los

⁶ Recordemos entre estos enlaces matrimoniales los de los hermanos de Carlos V, María y Fernando, que se casan con Luis II de Hungría y su hermana Ana, respectivamente; María de Austria (hija de Carlos V) con Maximiliano II de Austria; o Felipe III con Margarita de Austria, cuya hija, la infanta María será reina de Hungría gracias a su matrimonio con Fernando de Austria.

⁷ Además de los trabajos citados, véanse otros estudios centrados en la presencia húngara en el teatro áureo, como los de Korpás (1999), Argente del Castillo (2005), Tubau (2007), Gutiérrez Gil (2015) o Sáez (2015).

problemas derivados de los celos del rey, nos centraremos en analizar de manera sucinta los ocultamientos de identidad y la consecuente anagnórisis de los personajes protagonistas.

1.- «Si de traidor el nombre / tomas, haré que asombre / al mundo mi castigo»: los episodios de conspiración

Comencemos, pues, por los episodios de conspiración, centro argumental en *Engañar para reinar*. Al igual que en otras comedias de Hungría, el conflicto se asienta entre dos hermanos: Iberio, rey legítimo de la corona húngara, y Ludovico, hermano bastardo que aspira a tomar un trono que, según reza el testamento familiar, le pertenecía.

Ludovico es hijo de la reina predecesora. Sin consorte, esta decidió casarse con el padre de Iberio, quien aprovechó su nuevo estatus para arrebatarse la corona a su verdadera dueña. De esta manera, Ludovico vio frustradas sus esperanzas de convertirse en el heredero soberano, viendo cómo su hermano, ilegítimamente, tomaba su lugar. Ahora, sin otra opción, no ve más salida que la de dar muerte a Iberio para recuperar la herencia que le pertenecía⁸:

Condestable, si mi hermano
como rey goza el imperio,
es cosa injusta, que Iberio
es menor. Y es caso llano
que, aunque legítimo es
y yo natural, mi madre
le dejó a Astolfo, mi padre,
a Hungría y, aunque después
dejó burlada su mano
quitándole la corona,
la misma razón me abona
para dar muerte a mi hermano.
(vv. 383-396)

Ante este brote de insurrección también reaccionan los nobles del reino. Todos parecen apoyar a Ludovico buscando, hipotéticamente, una mejora en la posición social y política del reino. Todos excepto uno: el condestable. Es el único caballero que, a

⁸ Todas las citas extraídas de *Engañar para reinar* proceden de la edición crítica que hemos realizado Almudena García González y un servidor dentro del proyecto «Edición y estudio de la obra de Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez. II» (Ref.: FFI2014-54376-C3-1-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Su próxima publicación se enmarca dentro de las *Obras completas* de Antonio Enríquez Gómez que prepara el Instituto Almagro de Teatro Clásico.

escondidas de Ludovico, sigue del lado de Iberio y le informa en todo momento de las intenciones de su hermano (vv. 397 y ss.). De hecho, justo cuando Ludovico quiere materializar sus pretensiones de asesinato, el condestable pone en preaviso a Iberio de sus intenciones para que pueda escapar del lugar y salvar su vida, a lo que el monarca se acaba oponiendo, pues prefiere enfrentarse a su principal enemigo:

Un caso, señor, notable:
tu hermano, fiero traidor,
 intenta darte la muerte
en este monte y a mí
me trujo engañado aquí
por poder lograr su suerte.
(vv. 527-532)

Justo al final de la primera jornada, y muy en contra de lo que el espectador puede esperar de un personaje tan fuerte y bizarro como es Iberio, el monarca decide ceder el trono a Ludovico con el fin de poder disfrutar de su verdadero amor: Elena. Una cláusula del testamento del antiguo rey imponía que Iberio debía contraer matrimonio con su prima Isbella, dama de la corte a quien realmente aborrecía. Esta cláusula, junto con el posible peligro de perder la vida, lleva a Iberio a tomar tan sorprendente decisión, pues, como él mismo afirma:

Yo hallo
por mejor dejar el reino
a que le goce un bastardo
como Ludovico, que es
como tú sabes, mi hermano,
y vivir en estos montes
hasta ver estos tiranos,
o con nuevos sucesores
o a la tierra tributarios.
Porque todos los imperios
con Elena comparados
son como echar de la arena
en la mar un solo grano...
(vv. 1018-1030)

A excepción de los señores de la corte, interesados en que Ludovico tomara el poder, todos en el reino muestran su oposición férrea al intercambio de bastón; de hecho, este grupo de nobles se enfrenta a una plebe que niega al nuevo monarca. A pesar de esto, Ludovico se convierte en la cabeza del reino, con el beneplácito de sus acólitos; sin embargo, muy pronto estos se arrepentirán de haberle apoyado, pues una vez comienza a ejercer sus funciones gubernamentales se muestra como un mandatario cruel y despiadado que en ningún caso escucha las peticiones de sus súbditos. Es más, lejos de

tener en consideración el soporte logístico que este grupo de aristócratas supuso para su ascenso, hace prevalecer su opinión de manera indiscutible en cuanto a temas de gobierno, so pena de muerte a aquel que ose levantar su voz o mostrar su parecer:

Por mi corona, que aquel
que en algo me aconsejare
en contra de lo que gusto,
que yo mismo he de matarle
con la vista solamente,
que para vasallos tales
no es menester el acero.
(vv. 1757-1763)

La animadversión recientemente nacida en el seno de la corte, unida a otros elementos coyunturales que facilitan, aun manteniendo su matrimonio con Elena, la vuelta al trono de Iberio (daremos cuenta de ellos más adelante), hacen que este nuevo *statu quo* se tambalee en el momento en el que el legítimo monarca vuelva a palacio para reestablecer el orden lógico y legal de las cosas. Este nuevo quiebro en los acontecimientos no es óbice para que el testarudo Ludovico continúe en su empeño de detentar a toda costa el poder, y qué mejor manera de conseguirlo que pergeñando, de nuevo, el asesinato de Iberio, al que se lo comunica abiertamente. Este hecho contribuye a remarcar el carácter noble del protagonista, pues, a pesar de saber que es objeto mortal de las ansias de poder de Ludovico, él opta por solucionar el entuerto por el camino del diálogo, aunque luchará si la situación finalmente le obliga a ello:

Pero condestable, amigo,
mi intento es noble, que yo
no voy a matar mi hermano
ni es esta mi pretensión,
que es mi sangre, y así quiero,
con acuerdo en su rigor,
ver si pueden las palabras
quitarle de ser traidor.
(vv. 2989-2996)

Así ocurre y, en un intento fallido de Ludovico por darle muerte con su espada, Iberio da con él en el suelo, haciendo desmoronarse cualquier atisbo residual de honor y valentía en su hermano y recuperando, de este modo, el lugar que le pertenecía.

Las ansias de poder son también el móvil de la traición en el caso de *A lo que obligan los celos*. El protagonista es el rey de Hungría, cuyo peso en la historia radica en los problemas amorosos derivados de su anterior encuentro con una dama en tierras sicilianas, a la que dejó embarazada y abandonada, pues nunca llegó a conocer a su hijo.

Una vez vuelven a reencontrarse, y sin conocer verdaderamente su identidad real, decide casarse con Isabela (Laura en realidad), y es aquí donde llegamos a la raíz del conflicto, encarnada en los personajes de Ricardo y Astolfo: las intenciones de ambos es casar a la hija de Ricardo con el rey, un desenlace que se tambalea cuando el monarca decide unirse en matrimonio a Isabela. Como no podía ser de otro modo, y como propicia la atmósfera dramática húngara, la solución pasa por asesinar a Isabela y, para asegurar más el tiro, a su padre, Octavio. De esta manera solucionan los posibles efectos adversos derivados de los deseos reales: su matrimonio con Isabela hace peligrar su posición dentro de la corte, pues se sabe que las mujeres de los reyes encaran mal con los validos; ella tiene varios hermanos que podrían tomar dicho ministerio; y, finalmente, les impediría cualquier posibilidad de medro social y político. Como decíamos, ante esto es Astolfo quien más rápido reacciona dando la solución⁹:

Dar la muerte a esa mujer
con silencio y con secreto
es consejo más discreto;
que si se ha de revolver
el mundo con su presencia,
mejor será que su vida
quede a la muerte rendida,
porque haciendo de ella ausencia,
y dando la muerte a Octavio
—que ocasión no faltará—,
todo se remediará
y tendrá fin este agravio.
El rey casará, señor,
con mi sobrina, y será
quien el reino mandará
sin émulo o superior;
(vv. 1040-1055)

Al contrario de lo que ocurre en *Engañar para reinar*, en la comedia que nos ocupa los protagonistas y emprendedores de la traición sí están muy cerca de conseguir sus propósitos: raptan a Isabela y la llevan a un lugar retirado en el monte, donde, en una estancia de un castillo abandonado, intentan darle muerte. Sin embargo, la mala suerte quiere que Lisardo dé con ella y la salve de tan trágico final. Y ahí finalizan las posibilidades de los dos conspiradores de llevar a buen puerto sus propósitos: Isabela es

⁹ Los fragmentos extraídos de *A lo que obligan los celos* proceden de la edición crítica realizada por Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres que, al igual que ocurría con *Engañar con la verdad*, aparecerá próximamente en uno de los volúmenes de las *Obras completas* de Antonio Enríquez Gómez en el seno del Instituto Almagro de Teatro Clásico.

llevada a palacio, donde es cobijada, y Astolfo y Ricardo, gastando sus últimos cartuchos, son apresados y obligados a confesar su traición ante el monarca:

Ya que los cielos quisieron
por camino tan extraño
dar luz a nuestros intentos,
yo y mi hermano, gran señor,
por la ambición de este reino,
a la duquesa quisimos
dar muerte; mas quiso el cielo,
por la mano de este hidalgo,
socorrella. Vine preso,
gran señor, a este castillo,
donde el delito confieso.
(vv. 2617-2627)

2.- «Mi ascendencia no la sé / pero yo me doy nobleza / a mí misma»: problemas sucesorios y cambios de identidad

Como analiza Porteiro Choucino (2008: 694) en su interesante análisis de la comedia palatina lopesca, los embarazos deseados e imposibles, embarazos no deseados, raptos o desapariciones de hijos recién nacidos o muy pequeños son motivos recurrentes de la comedia palatina y de otros campos genéricos como la novela bizantina, los libros de caballerías, el cuento oriental y folclórico, la *novella* italiana y la *commedia dell'arte*. Estas situaciones vitales desencadenan en la ficción dramática una serie de consecuencias que llevan a los personajes a luchar por su supervivencia vital y social mediante el recurso de los cambios de identidad, en muchas ocasiones aparejados a complicaciones derivadas de la sucesión del trono. Y es aquí donde se insertan las dos comedias que estudiamos. Al igual que ocurría con otros títulos de la materia de Hungría precedentes, como *El animal de Hungría* de Lope de Vega o *La confusión de fortuna* de Rojas Zorrilla, la vida campestre alejada de la corte se presenta como refugio donde, en este caso, las dos damas protagonistas pueden salvaguardar su integridad, cada una por razones de índole diferente. Oleza denominó este proceso como «teatro de la fortuna del héroe y de la mudanza de su destino» (2003: 607) y, dentro de él, tanto Laura como Elena son víctimas de un mismo sino que se identifica con una de las maneras en que el proceso puede desarrollarse: 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 pastoril.

Comencemos con Elena, de *Engañar para reinar*. La dama irrumpe en escena vestida de pieles y con arco en mano, una imagen que la acerca en cierto modo a las

míticas Amazonas griegas. Como ellas, su plante es el de una mujer guerrera y fuerte, cuya principal ocupación es la caza, donde es señora justiciera temida por las bestias salvajes y por los demás brutos de la campaña:

Es mi ejercicio el cazar
por ser esta de la guerra
viva imagen, y los brutos,
tanto de mí se amedrentan,
que, si acaso de mi estancia
salgo moviendo la lengua,
no llevo caza jamás
porque, sintiendo mis huellas,
todos se esconden, dejando
esta campaña desierta.
(vv. 289-298)

Elena no duda en proclamarse la gran reina del lugar, tanto de las gentes como de las fieras que lo habitan, a pesar de desconocer su verdadero origen: «Mi ascendencia no la sé / pero yo me doy nobleza / a mí misma» (vv. 271-273). Y es aquí donde entra en acción el personaje de Albano, su padre. Como García del Castañar en *Del rey abajo, ninguno*, Albano es un hidalgo de origen noble que, por circunstancias aún desconocidas por todos, se vio en la necesidad de esconderse en lo más profundo del bosque para salvar la vida, ocultando a todos su verdadera posición social. Su nombre real es Tebandro, dato que se nos rebela cuando Iberio decide casarse con su hija y llevarla a palacio. Es en este aprieto cuando decide revelar a los personajes protagonistas toda la verdad: tiempo atrás fue el compañero inseparable del rey de Hungría y padre de Iberio. Junto a él luchó en grandes batallas en las que se vio implicado el reino, salvándole la vida en numerosas ocasiones; sin embargo, las malas lenguas de los caballeros de la corte, entre los que se encuentran Ricardo y Octavio (conspiradores en la trama), hicieron pensar al monarca que solo quería tomar el poder a sus espaldas. Esta mentira, unida a otros malentendidos, obligó a Tebandro a abandonar la corte escapando de la ira del rey. Lo más sorprendente de la situación es que su más fiel compañero no era otro que su hermano.

Pero no queda aquí su relato, sino que es el propio Iberio quien, de manera pasiva, ve tambalear su trono por culpa de un pasado para él desconocido: en testamento, su padre estableció una cláusula por la cual impedía a su hijo Iberio ocupar el trono, una voluntad que desencadenaría los problemas sucesorios y de conspiración que hemos analizado en el apartado anterior:

Se levantarán osados
contra ti y el reino, fuerte,

solo mi nombre escuchando,
se ha de convocar al punto,
porque si vive Ricardo,
Otavio, Nero y Lisipo,
los mayores potentados,
es fuerza que rey no seas,
pues lo dejó decretado
tu padre en su testamento.
(vv. 289-298)

Este juego de personalidades fingidas pronto resulta innecesario, porque desde la corte llega la noticia de que Ricardo, noble cabeza de la conspiración y principal enemigo de Tebandro, ha muerto. Es un acontecimiento que cambia por completo el devenir de los acontecimientos: Iberio puede volver a la corte, pues la única persona que sabía de la cláusula del testamento está muerta; Tebandro puede recuperar su verdadera identidad y posición; y Elena, prima del rey, puede contraer matrimonio con él y, por lo tanto, se convierte en la nueva reina de Hungría. Los problemas sucesorios y los cambios de identidad se resuelven, por tanto, de manera súbita.

Del mismo modo que *Engañar para reinar* arranca *A lo que obligan los celos*. Laura se presenta como una villana salvaje de gran belleza que, en un día de caza, obnubila al monarca con su belleza; sin embargo, a diferencia de la anterior, es ella quien toma la iniciativa y lleva al rey a su finca. Allí vive con Octavio, villano que en su momento la refugió cuando huía de la corte siciliana por culpa de un caballero que la ultrajó una noche aprovechando la oscuridad, tras lo cual mató a su entonces amante. Desde ese momento, ha vivido recluida en los montes con una identidad falsa.

Pero ella no es la única que oculta su pasado. Lisardo desconoce realmente de quién es hijo, pues cuando tenía tres años fue llevado a la corte. Es Anarda, enamorada suya, quien se lo desvela:

Siendo mi padre, que la luz divina
goza del cielo, capitán valiente,
contra el África en toda Palestina,
sujetó los monarcas del oriente.
Rebelose, a la falda cristalina
del Danubio, una villa inobediente
a la corona real, y al saquealla,
entre la fiera y desigual batalla
os trujo a vos, Lisardo, tan pequeño
que tres años el cielo os dio de vida,
haciendo de este robo tanto empeño
toda mi casa que, por joya unida
al corazón de todos, fuistes dueño
del alma toda, pues con ella asida
a la esperanza, la niñez miraba

el centro superior que la animaba.
(vv. 358-373)

Es más adelante cuando las dos piezas del rompecabezas se unen: Lisardo resulta ser el hijo de Isabela, duquesa de Belflor, que no es otra que la villana conocida como Laura. Después de que el caballero ultrajara a la dama en Sicilia y matase a su amante, esta escapó de la corte, pero con un pequeño secreto: estaba embarazada de Lisardo. Después de vivir tres años con total tranquilidad en casa de Octavio, un capitán del rey le robó a su hijo, momento desde el cual no ha vuelto a saber nada de él, a pesar de sus intentos por encontrarlo.

Quien conoce en primer lugar esta información es la propia dama a mitad de la tercera jornada, pero por un encadenamiento de imprevistos no puede desvelárselo a su hijo hasta el final de la comedia. Antes será conocedor de la historia el rey, quien de mano de la propia Isabela, y como único remedio para evitar la muerte de Lisardo, revela ante el monarca que es la madre de Lisardo. Con esta revelación la tercera pieza del engranaje queda resuelta: el caballero enmascarado que gozó de Isabela en Sicilia fue el monarca y, por lo tanto, es el padre de Lisardo.

Con la doble anagnórisis final quedan resueltos los dos polos del conflicto en la comedia: los problemas sucesorios derivados del desconocimiento o falseamiento de identidades.

3.- «¡Qué caso prodigioso!»: El bosque y su naturaleza salvaje

Es aquí donde más se separan las comedias de Antonio Enríquez Gómez de sus predecesoras. Las composiciones lopescas o rojianas teñían al bosque de connotaciones conspiratorias y, en todos los casos, era el escenario en el que tenían lugar los asaltos o intentos de asesinato. Si bien es verdad que en *Engañar para reinar* encontramos un efímero conato de ataque por parte de Ludovico hacia su hermano, y que en *A lo que obligan los celos* sufrimos con una Laura que es raptada y llevada al bosque para ser sacrificada, en ninguno de los dos textos llegamos a ver culminados ninguno de estos intentos.

Entonces, ¿qué significado especial adquieren los terrenos boscosos en las comedias palatinas analizadas? Más allá de ser escenario inalienable de momentos de

tensión dramática, en ambas historias simplemente contribuyen a remarcar y potenciar el aura mítica del espacio, recurriendo al imaginario popular del espectador y alimentándolo hasta rozar lo irreal. Son bosques casi fantasmales en los que criaturas y bestias campan a sus anchas entre oscuros y frondosos parajes. Su descripción abre el texto en una y otra comedia, situando a los personajes firmemente en esa atmósfera de irrealidad que permite que ocurran sucesos inimaginables dentro de las fronteras de Castilla.

Engañar para reinar nos muestra varios ejemplos de lo aquí comentado. Los primeros ciento treinta versos no son sino una presentación bastante detallada del lugar en el que Iberio y Elena se topan por primera vez, un espacio agreste, colmado de altas y escarpadas colinas, sombrío y muy cercano simbólicamente con algunas regiones infernales. Sin embargo, nos detendremos en un ejemplo más interesante. Iberio disfruta al comienzo de la jornada primera de un día de caza por estos parajes cuando se ve inmerso en una pelea entre un dragón y un león que defiende a su cría de los intentos caníbales del animal fabuloso. Así introduce nuestro protagonista la narración:

Entré en una alameda,
paso de una fresneda
al sitio recreado,
doy vueltas a un monte y cuando, descuidado,
la falda le medía,
de una boca sombría,
gruta de una montaña,
tosca morada, irracional cabaña,
sale un león herido
llevando el aire el bárbaro bramido.
Apenas midió el llano,
cuando un dragón ufano
salió del sitio mismo,
del tenebroso abismo,
para el león cansado,
del dragón acosado,
que era cachorro nuevo
recién salido al cebo.
(vv. 358-373)

El enfrentamiento entre el león y el dragón se convierte en una lucha encarnizada en la que el león consigue dar muerte a su oponente. La única respuesta posible a tal periplo es dada por la propia Isbella: «¡qué caso prodigioso»; y el único lugar en el que esto puede ser posible es en la lejana y poco explorada Hungría, donde parece ser que todo puede ocurrir.

Mientras que en el caso recién presentado es una lucha encarnizada la que adereza y completa la imagen mítica de un terreno inexplorado, en *A lo que obligan los celos* es

una fuerte tormenta, causante de los temores del monarca al verse perdido, la que hace más redondo el retrato lúgubre y violento del medio natural húngaro:

La oscura noche se cierra,
todo en horror se confunde,
no habiendo poro celeste
que con el temor no sude.
Con la violencia del cierzo
piedra a piedra se sacuden
los copetes monte a monte,
porque nadie los murmure;
y fatigada la tierra,
a parasismo atribuye
tanto golfo de cristal
como a sus hombros acude.
El corazón de los polos,
yerto y desquiciado el fuste
de su valor, cubrió el ceño,
porque nada en él no pulse.
Los relámpagos y truenos
tan tremendamente crujen
que se miraron los astros
a la luz de su vislumbre.
Toda la tierra oprimida
tremendamente discurre;
intercadencias padece
todo el terrestre volumen.
El sobrecejo del cielo
tanto en horror se confunde
que teme el sol que le quede
el capote por costumbre.
(vv. 13-40)

Tormenta, oscuridad y naturaleza salvaje se unen para completar un interesante y significativo cóctel ambiental que sumerge de lleno al espectador desde los primeros versos. Eso sí, poco a poco se va diluyendo para dejar paso al devenir de los acontecimientos hasta tal punto que, tras una extensa introducción de unos ciento treinta versos en los que el centro de atención son los propios elementos atmosféricos y naturales, no volvemos a encontrar alusión alguna a tan sugerente escenario.

Antonio Enríquez Gómez, autor poco recordado en los circuitos teatrales actuales, gozó de cierto éxito en las tablas¹⁰ con estas dos comedias que reutilizan motivos pertenecientes al mundo del género palatino de manera irregular. Hungría se consolidó

¹⁰ No tenemos datos de representaciones de ninguna de las dos comedias que nos ocupan; sin embargo, el alto número de testimonios conservados (ocho en el caso de *A lo que obligan los celos* y once en el de *Engañar para reinar*) parece ser prueba evidente de que hubo un notable interés por estos textos y, sobre todo, de que fueron objeto de diversas representaciones en el mismo siglo XVII.

en la década de los años 40 del siglo como un espacio mítico caracterizado por albergar historias repletas de conspiraciones, engaños y traiciones en el seno de cortes rodeadas de una naturaleza salvaje, exuberante y oscura. Sin embargo, como hemos podido comprobar a través del análisis de estas comedias, y a pesar de un tratamiento interesante de los problemas sucesorios y las consecuentes conjuras destinadas a tomar el poder por la fuerza, el motivo del bosque pierde significación y pasa a ser un mero adorno situado estratégicamente al comienzo de la comedia para crear una determinada atmósfera. Es más, las extensas narraciones adolecen de cierta redundancia y ampulosidad, frenando un posible arranque más dinámico de la historia.

Sí son un acierto las tramas relacionadas con las identidades falsas y los posteriores procedimientos de anagnórisis, pues, sobre todo en el caso de *A lo que obligan los celos*, mantienen en vilo al espectador hasta el desenlace de la tercera jornada, aunque sí permiten y favorecen una lectura inferencial desde los primeros giros argumentales.

Es evidente que Enríquez Gómez sí supo seguir la linde de las comedias «a fantasía» de Lope, Tirso y sus seguidores, pues, retomando las ideas de Bruce W. Wardropper (1978: 213), rebasa los límites de lo creíble (recordemos el episodio del león y el dragón) evitando que el público de los corrales pueda confundir los hechos que están contemplando con la vida real. En ningún caso, la ficción puede ser identificada con las circunstancias que rodean al espectador¹¹ ni, como ya señalábamos en otro trabajo (Gutiérrez Gil, 2013: 233), con la Hungría real, ya que el conocimiento que pudiera tener el vulgo de ella deriva de leyendas e historias deudoras de una realidad distorsionada. Eso sí, esta Hungría resulta mucho más interesante.

¹¹ Uno de los espectadores potenciales de los espectáculos de Enríquez Gómez era Felipe IV, monarca muy interesado por la práctica teatral de nuestros dramaturgos áureos. Este alejamiento impide que pueda verse reflejado en los reyes de ficción, algo que podría acarrear para el escritor conquense numerosos problemas (de hecho, podría incurrir en un delito de lesa majestad). Algunos estudiosos se afanan en evidenciar a través de estas dos comedias cómo Enríquez Gómez realiza una trasposición a las tablas de la realidad histórica de Felipe IV, cuyo reinado estuvo marcado por las ineptitudes y las debilidades. Tanto Dille (1986: 59) como McGaha (1990: 49) parecen estar de acuerdo con esta tesis; sin embargo, voces como las de Rodríguez Cáceres (2017: 128-132) disienten de tal afirmación y subrayan que en la creación de los monarcas de ficción nuestro autor conquense no deja de echar mano de tópicos más que establecidos y explotados en el teatro áureo. En nuestra opinión, y siguiendo la línea argumental de Rodríguez Cáceres, detrás de los protagonistas de *Engañar para reinar* y *A lo que obligan los celos* encontramos un ente de ficción compuesto por tópicos ya manidos, aunque no descartamos, como ya vimos en la dramaturgia de Rojas Zorrilla (Gutiérrez Gil, 2015), que el dramaturgo utilice la ficción (y, cómo no, el juego que le ofrece la materia palatina) para hacer una crítica velada de la realidad política del XVII.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGENTE DEL CASTILLO, Concepción (2001): «Hungria en el teatro de Mira de Amescua», en Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra (eds.): *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*, Granada, Universidad de Granada, pp. 83-100.
- ARGENTE DEL CASTILLO, Concepción (2005): «Introducción» a Antonio Mira de Amescua: *La confusión de Hungría*, en *Teatro completo. Vol. V*, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, pp. 155-164.
- BOCSI, Joseph Peter (1963): *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, Madrid¹².
- BOCSI, Joseph Peter (1967): «Hungria en el teatro de Lope de Vega», *Revista de Literatura*, 31, 61-62, pp. 95-103.
- DILLE, Glen F. (1986): «The originality of Antonio Enríquez Gómez en *Engañar para reinar*», en *Renaissance and Golden Age Essays in honor of D. W. McPheeters*, Potomac (Maryland), Scripta Humanistica, pp. 49-60.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael y Alberto GUTIÉRREZ GIL (2015): «Las comedias palatinas de Rojas Zorrilla y Enríquez Gómez», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 231-255.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto (2013): «Hungria como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla», *Teatro de Palabras. Revista sobre Teatro Áureo*, 7, pp. 217-235.
- GUTIÉRREZ GIL, Alberto (2015): «Comedias palatinas», en Rafael González Cañal (ed.): *El universo dramático de Rojas Zorrilla*, Valladolid, Ediciones de la Universidad de Valladolid, pp. 51-66.

¹² Utilizo el original de la biblioteca de Entrambasaguas.

- KORPÁS, Zoltán (1999): «Húngaros en las obras de Lope de Vega: las fuentes históricas del drama *El rey sin reino*», *Anuario Lope de Vega*, 5, pp. 119-127.
- KORPÁS, Zoltán (2014): «Las historias personales perdidas: “lo húngaro” y el teatro del Siglo de Oro (interpretación y cercanía de la lejanía física)», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, 2,2, pp. 43-61.
- MCGAHA, Michael (1990): «Antonio Enríquez Gómez and the Count-Duke of Olivares», en Arturo Pérez-Pisonero y Ana Semidey (eds.): *Texto y espectáculo: nuevas dimensiones críticas de la «comedia»*, El Paso, University of Texas at El Paso, pp. 47-54.
- OLEZA, Joan (2003): «El Lope de los últimos años y la materia palatina», *Criticón*, 87-89 (Homenaje a Stefano Arata), pp. 603-620.
- PORTEIRO CHOUCIÑO, Ana María (2008): «*Del monte sale quien el monte quema*: consideraciones genéricas», en *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica: jóvenes investigadores*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 689-697.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2017): «La sombra del conde-duque en el teatro de Enríquez Gómez», en Ignacio Arellano y Frederick de Armas (eds.): *Estrategias y conflictos de autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro*, Nueva York, IDEA/IGAS, pp. 123-137.
- SÁEZ, Adrián J. (2015): «Intrigas en la corte de Buda: disimulación política y género palatino en *El cuerdo loco* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 21, pp. 95-115.
- SÂMBRIÁN, Oana Andreia (2010): «La imagen de Transilvania en *El prodigioso príncipe transilvano* y *El rey sin reino* de Lope», en Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (coords.): *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 al 23 de julio de 2009, Vol. 2*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 947-955.

TUBAU, Xavier (2007): «Prólogo» a *El animal de Hungría*, en Lope de Vega: *Comedias de Lope de Vega. Parte IX***, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 681-695.

VEGA CARPIO, Félix Lope de (2007): *El animal de Hungría*, ed. Xabier Tubau, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX***, Barcelona, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 679-816.

WARDROPPER, Bruce W. (1978): «La comedia española del Siglo de Oro», en E. Olson: *Teoría de la comedia*, Barcelona, Ariel, pp. 181-242.