

INTRODUCCIÓN

El proceso histórico de la participación de Portugal en la Comedia Nueva española ha merecido en los últimos tiempos una notable serie de investigaciones, que ha mejorado sustancialmente nuestros conocimientos sobre varias de sus facetas más relevantes:¹ por un lado, parece confirmarse la sospecha de que la importancia de los temas y ambientaciones portuguesas en los argumentos dramáticos guarda relación con el interés por satisfacer la demanda del público lusitano;² por otro, la catalogación de impresos de comedias castellanas custodiados en la Biblioteca Nacional de Lisboa demuestra la popularidad del repertorio español en Portugal, no sólo sobre los tablados, sino también sobre las mesas y los atriles de lectura;³ finalmente, el estudio del lisboeta *Patio das Arcas*, inaugurado en la última década del siglo xvi, y donde las compañías españolas actuaron con regularidad hasta bien entrado el siglo xviii, evidencia la extensión a Portugal del modelo escenográfico, comercial e institucional del teatro castellano.⁴

Junto a estos aspectos, sin embargo, existe otro, el de la aportación creativa de los comediógrafos lusitanos, cuya exploración no ha avanzado al ritmo deseable.⁵ En un ensayo fundamental para la revitalización del interés por las relaciones teatrales hispano-portuguesas en la Edad Moderna, Bolaños Donoso y Reyes Peña lo sintetizaban en el siguiente párrafo:

Pero si «castellanas» eran las compañías, no eran únicamente españolas los escritores que suministraban las obras representadas. Junto a piezas de Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón o Vélez de Guevara, entre otros, se pusieron sobre el escenario de las Arcas obras escritas en castellano por autores portugueses, como Pedro Salgado, Jacinto Cordeiro, o Juan de Matos Fragoso. No olvidemos el pres-

1 Véase Bolaños Donoso y Reyes Peña, 2002.

2 Véanse Ares Montes, 1991 y Resina Rodrigues, 1996.

3 Véase Granja, 1993, 1994, 1995, 1997a, 1997b, 1999, 2002, 2003, 2004 y 2006.

4 Véase Bolaños Donoso y Reyes Peña, 1989, 1990, 1991, 1992b, 1993a y 1993b.

5 Resulta imprescindible, a este respecto, la contribución de González, 1987.

tigio de la lengua castellana en el Portugal de la época, siendo bastante extensa la nómina de dramaturgos «mayores» y «menores» que la emplean. Entre los primeros, podemos citar —según la relación ofrecida por L. F. Rebello [1968, pp. 66-67]—, a Cordeiro, António Enríquez Gómez, Matos Fragoso, Manuel Freire de Andrade, y Tomé de Távora y Abreu; y entre los segundos, a Manuel Araújo de Castro, António de Almeida, Manuel Coelho de Carvalho, Jose Correia de Brito, Estêvão Nunes de Barro, Caetano de Sousa Brandão y António Bento Figueira, sin que falte el elemento femenino, representado por escritoras como Bernarda Ferreira de Lacerda, Brites de Sousa e Melo, Angela de Azevedo, Sórora Violante do Céu, Isabel Senhorinha da Silva y, en especial, Sórora Maria do Céu.⁶

Como se ve, el nombre de nuestro dramaturgo, António de Almeida, figura entre los de segundo rango. En realidad, los datos disponibles sobre él son escasos y confusos. Barbosa Machado menciona a un António de Almeida, escribano del Supremo Consejo de Portugal en Castilla, hermano de la Congregación de la Inmaculada Concepción establecida en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús en Madrid, y autor de un libro titulado *Compendio de las reglas y ejercicios de la Congregación de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, sita por autoridad apostólica desde el año 1603 en el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1693). Después de este título, el bibliógrafo añade:

Certamente, não posso afirmar se foi este o mesmo autor, ou outro do mesmo nome e apelido, que compôs duas comédias, cujos títulos são: *La desgracia más felice* (Lisboa, por Paulo Crasbeeck, 1645, 4º), *El hermano fingido* (Lisboa, por Manoel da Silva, 1645, 4º).

A continuación, Barbosa Machado registra a otro António de Almeida, natural de Oporto y maestro de música en su catedral, versado en la poesía, especialmente en el género teatral, «de que deu claro testemunho na obra seguinte: *La humana zarza abrasada, el gran mártir San Laurencio* (Coimbra, por Tomé Carvalho, Impressor da Universidade, 1656, 4º)».⁷

Aunque dejando constancia de tales dudas, La Barrera y Garcia Peres se inclinan a adjudicar al maestro de capilla de Oporto las tres comedias: *La humana zarza abrasada*, *La desgracia más felice* y *El hermano fingido*.⁸ Aprovechando el inventario de las sueltas neoyorquinas de Bergman y Szmuk, Urzáiz Tortajada añade un cuarto título: *La verdad escurecida* (Lisboa, Manoel da Silva,

6 Bolaños Donoso y Reyes Peña, 1992a, p. 67.

7 Barbosa Machado, 1741, vol. I, p. 197.

8 Véanse La Barrera, 1969, p. 12a; y Garcia Peres, 1890, p. 26.

1651).⁹ Por nuestra parte, hemos sido incapaces de hallar ejemplar alguno de la comedia hagiográfica. Conocemos uno solo de *La desgracia más felice* (correspondiente a la edición registrada por Barbosa Machado), incluido en un volumen misceláneo, no catalogado, de la Biblioteca Pública de Évora.¹⁰ En lo que respecta a *La verdad escurecida*, la Biblioteca Universitaria de Coímbra conserva un segundo ejemplar de la edición mencionada.¹¹ Por último, al menos tres bibliotecas peninsulares (la Universitaria de Coímbra, la Nacional de España y la del Institut del Teatre de Barcelona) permiten acceder a otros tantos ejemplares de *El hermano fingido*, editada efectivamente en la imprenta lisboeta de Manoel da Silva, aunque no en 1645, como repiten los bibliógrafos, sino en 1654.

En su primera comedia, *La desgracia más felice* (DMF), António de Almeida parte de una anónima *Relação verdadeira dos sucessos do conde de Castel Melhor* (Lisboa, Domingos Lopes Rosa, 1642) para elaborar un drama de argumento histórico sobre hechos muy cercanos al momento de la representación, donde el encomio nobiliario se combina con la apología de la Restauración portuguesa, mediante una forma dramática que se corresponde punto por punto con la poética de la Comedia Nueva en su modulación calderoniana, y donde se anticipan claramente las preferencias escénicas y estilísticas confirmadas en las dos obras posteriores del autor: *La verdad escurecida* (VE) y *El hermano fingido* (HF).¹²

De asunto ficticio, estas últimas sitúan la acción en un exótico entorno cortesano. Ambas plantean un conflicto de doble nivel (amoroso y ético-político), desplegado en forma de intriga, y las dos exhiben una dramaturgia sobria (que prescinde del aparato y se contenta con un corto número de actores), pero artificiosa (concediendo a los personajes un inagotable caudal oratorio y gustando de disponer sus réplicas y movimientos escénicos según relaciones simétricas). Difieren, por el contrario, en su tonalidad y orientación: mientras que VE se caracteriza por el vigor y el patetismo de una acción donde la rivalidad amorosa mueve un conflicto de graves implicaciones morales y políticas, los delicados problemas éticos asociados a la anécdota de HF no se imponen nunca como centro de atención para el espectador, consciente de que habrán de

9 Véanse Urzáiz Tortajada, 2002, vol. I, p. 52, y Bergman y Szmuk, 1980-1981, vol. II, p. 286.

10 Debemos esta noticia al profesor José Camões, quien tuvo asimismo la amabilidad de facilitarnos una reproducción digital. Valladares, autor de un incisivo comentario de la comedia, no precisa el ejemplar del que se sirve (2002, pp. 27-31).

11 Por un defecto de imprenta, la lectura de la fecha de edición de esta obra en el ejemplar de Coímbra es difícil: Oliveira Barata y Pericão, 2006, p. 357, interpretan «1652». Sin embargo, el ejemplar de Nueva York, perfectamente legible en este punto, asegura que el año de edición es 1651, como indican Bergman y Szmuk, así como el propio catálogo de la New York Public Library.

12 Sobre la fuente y su recreación en DMF, véase Rodríguez Rodríguez, 2012 (en prensa).

disiparse junto con las confusiones que separan temporalmente a las dos parejas de enamorados.

1. VE Y HF: DOS COMEDIAS PALACIEGAS DE INTRIGA

El conflicto dramático de *La verdad escurecida* se desarrolla en dos planos: político y sentimental. El primero de ellos se articula en torno a la figura del Rey, cuyo poder aparece socavado por una crisis latente, aunque al comienzo controlada, gracias al conocimiento certero que posee sobre las lealtades en que puede apoyarse (representadas por el marqués Federico) y las deslealtades encubiertas de las que debe recelar (simbolizadas por el duque Carlos). Al final de la primera jornada, sin embargo, la situación ha cambiado: una conjura está en marcha y las apariencias enturbian la antigua certeza del Rey en la discriminación entre los súbditos fieles y los traidores. Su tarea consistirá en averiguar de nuevo quién es quién, escuchando, observando, inquiriendo, examinando.

El conflicto político se entreteje con una trama pasional, nucleada alrededor de madama Roselinda. En realidad, la acción amorosa arranca del plano político, puesto que el Rey ha abandonado el cortejo de la dama como consecuencia de la presión ejercida por los opositores, que aducían la desigualdad de estado como argumento deslegitimador de la Corona. Roselinda, despechada, arde en deseos de vengarse del Rey, para lo cual ha decidido relegar su inclinación hacia el marqués Federico y valerse del duque Carlos, cabeza de los conspiradores, a quien ha prometido su mano a cambio del regicidio. De tal manera, el conflicto sentimental revierte sobre el plano político, promoviendo una conjura contra el monarca. Por otra parte, la opción de Roselinda provoca la rivalidad amorosa entre el Duque y el Marqués, lo que motiva la intromisión inopinada del segundo en los planes de la pareja conspiradora y da lugar a la red de falsas apariencias que, hasta el desenlace, envuelve a Federico y confunde al monarca.

El conflicto dramático de *El hermano fingido*, por su lado, presenta asimismo dos niveles. Por una parte, el duque de Borgoña, incapaz de dominar el súbito deseo suscitado por la noble doncella Rosaura, decide satisfacerlo mediante un engaño (la suplantación de la identidad del hermano de la dama, Enrique, aparentemente fallecido en el exilio), confiando en que su poder le protegerá de toda eventual reclamación por parte de la ofendida. Evidentemente, la actitud del Duque, arrastrado por la pasión al abuso de poder y al olvido de sus obligaciones como señor en relación con el honor de los vasallos, plantea una crisis ético-política.

La iniciativa del Duque coincide, sin embargo, con el inesperado regreso del verdadero Enrique (cuya supuesta muerte ha sido, en efecto, una noticia falsa, tal y como el impostor pensaba aducir arteramente). Este sorprendente retorno habría evitado inmediatamente la impostura, a no haberse visto limi-

tado en su alcance por el vector secundario de la acción: la relación amorosa entre Enrique y la catalana Clavela, lastrada a su vez por los malentendidos, que impiden que el hermano verdadero se revele como tal, desenmascarando al fingido. Preservado de tal modo, el equívoco alimenta la angustia de Rosaura, enamorada de su falso hermano, así como la frustración del Duque, arrastrado hasta el borde del asesinato y de la violación.

Afortunadamente, la aclaración de las confusiones que separaban a los enamorados Enrique y Clavela, primero, y el desvelamiento *in extremis* de la verdadera identidad del Duque permitirán que el amor de éste abandone su escabroso curso y se canalice por la vía lícita y dichosa del matrimonio, donde le aguardaba desde el primer entreacto la enamorada Rosaura.

1.1. Estructura externa de la acción

Estos dos conflictos se despliegan en sendas acciones dramáticas, que comparten un buen número de rasgos. Obviamente, ambas se ambientan en un medio social palaciego y exótico (en el entorno del rey de Francia, una, y en el del duque de Borgoña, la otra), aunque sutilmente vinculado con España (el marqués Federico acaba de concertar la boda del monarca galo con una princesa española, mientras que Enrique ha estado seis años refugiado en Cataluña, de donde viene a buscarlo la noble Clavela).¹³

Desde el punto de vista de la distribución del argumento en las tres grandes unidades de la representación, los tres actos o jornadas, se observa a su vez que el dramaturgo repite varios procedimientos. En primer lugar, el de introducción, anteponiendo a la exposición de antecedentes una escena de apertura destinada a captar la atención del auditorio con su brillantez visual y verbal: en VE se trata del solemne recibimiento dispensado por el Rey y la corte al marqués Federico, de regreso de su misión diplomática, pomposa ceremonia realizada por la comparecencia del monarca rodeado de su «acompañamiento», la «gala» de la indumentaria (*Acot* inicial)¹⁴ y la selección de la octava real, con su correspondiente registro estilístico elevado, para las cortesías y el informe del embajador; en HF, se recurre a la combinación del dinamismo escénico y la retórica

13 Cabe señalar que la animosidad anticastellana característica de DMF no asoma por ninguna parte en las comedias de los años cincuenta. Al contrario, VE se abre con un encendido elogio de España (vv. 9-16). Inversamente, la simpatía hacia los franceses mostrada en el drama histórico (III, f. 22vb) parece haberse enfriado, como sugiere el que el gracioso de HF se permita designarlos mediante el término despectivo «gabachos» (v. 2849). Para nuestra sorpresa, el mismo dramaturgo que pocos años antes había escrito la comedia sobre Castel Melhor para un auditorio portugués y bragancista, explícitamente deslindado de sus vecinos peninsulares, parece regresar ahora a los hábitos teatrales previos al Primero de Diciembre, acomodando el espectáculo a la perspectiva del público español, en cuyo seno se da por incluido al oyente lusitano.

14 *Acot* vale 'acotación, instrucción escénica'.

amorosa, abriendo la representación mediante un paso de persecución, con sus precipitadas salidas por una puerta y entradas por la otra, protagonizadas por un galán y una dama vestidos «de campo» (*Acot* inicial), como corresponde a la localización de la escena y a la situación de los personajes, protagonistas de un lance digno del romancero venatorio.¹⁵

Tras esta suerte de obertura, António de Almeida procede a informar al auditorio sobre los antecedentes de la acción dramática, a lo largo de varias escenas (en VE, la larga meditación del Rey en aparte, las confidencias de Federico a su criado y la prolija relación de madama Roselinda se extienden a lo largo de las dos primeras secuencias, hasta el v. 574; en HF, las narraciones del Duque, de Alberto y de Enrique, así como el diálogo entre Clavela y Rosaura, prolongan la exposición de antecedentes hasta la escena inicial de la tercera y última secuencia del primer acto, es decir, hasta el v. 744). A su vez, el dramaturgo cerrará las dos representaciones con el anuncio de bodas múltiples, ajustándose a una convención subrayada en los dos casos por el gracioso (VE, vv. 3354-3356; HF, vv. 3352-3357).

Parece obedecer también a una misma pauta a la hora de conformar el final de las otras dos jornadas. Tanto en VE como en HF, la última secuencia del primer acto sirve para introducir el equívoco inicial, detonante del enredo. Por su parte, el segundo acto se cierra con la peripecia aparentemente definitiva, la que conduce a los actores a un grado de confusión que se antoja inextricable, simbolizado en las dos comedias por el hecho de que los inocentes Federico y Enrique terminan en la cárcel, condenados a muerte; el primero denuncia así «la verdad escurecida» (VE, v. 2231) y el segundo recibe la designación de «hermano fingido» (HF, v. 2229), justificándose de tal modo el título de las piezas.

Asimismo, nuestro comediógrafo parece respetar una norma única en la configuración de los segmentos iniciales de los actos segundo y tercero. El cometido principal de esos momentos consiste en facilitar que el espectador, distraído por el entremés representado durante el entreacto, retome el hilo de la acción. Para ello, el dramaturgo se sirve de escenas donde el discurso fluye con claridad, como los monólogos de Roselinda y Rosaura al comienzo de VE III y HF II, respectivamente, o los diálogos entre dos personajes, como el de Carlos y el Rey en VE II y el de Enrique y su criado en HF III. En estas réplicas, los actores recuerdan el estado del conflicto al término de la jornada previa e informan en su caso de lo sucedido desde entonces entre bambalinas (así, por ejemplo, Rosaura confiesa su enamoramiento del falso hermano y Bostezo confirma la prisión de Enrique, hechos ambos insinuados, pero no substanciados antes de los correspondientes entreactos).

15 Reléanse, por ejemplo, romances gongorinos como los que comienzan: «Aquí entre la verde juncia», «Las aguas de Carrión», «En tanto que mis vacas», «Los montes que el pie se lavan» y «Ojos eran fugitivos» (en *Romances*, I, pp. 284-289; II, pp. 50-53, 64-66, 178-182, 425-429).

Cumplido este trámite, el juego escénico se complica, para introducir morosamente los elementos preparatorios de los lances posteriores: la conversación inicial entre Carlos y el Rey en VE II funde muy estrechamente las dos funciones de reanudación y relanzamiento de la acción, proseguida esta segunda en la secuencia subsiguiente, cuando se motiva la decisiva confluencia de Carlos y Federico en el jardín de Roselinda esa misma noche; Roselinda, por su parte, ve interrumpido su monólogo inicial de VE III por la recepción de una carta, primero, y por la llegada del Rey, después, circunstancias ambas que, combinadas, determinarán el curso posterior de los acontecimientos; el soliloquio de Rosaura, al comienzo de HF II, da paso lentamente, a través de la falsa cuestión de amor en que compite con el Duque y del paso grotesco de Bostezo, al enfrentamiento climático entre los hermanos fingido y verdadero; al cabo del corto diálogo de reanudación de la acción, entre Enrique y Bostezo, al comienzo de HF III, la llegada de Clavela da lugar, por medio de un remansado intercambio de relatos de anagnórisis entre los dos amantes, a la liberación del hermano verdadero y a la crisis decisiva que estalla en la segunda mitad del acto en la oscuridad nocturna del jardín.

1.2. Estructura interna de la acción

Además de estas constantes relativas a la estructura externa de la acción, las dos comedias presentan otras más relevantes referidas a su estructura interna.¹⁶ En primer lugar, ambos argumentos se articulan sobre una galería de personajes muy reducida: cuatro *actantes* en cada caso, a los que se añaden tan sólo el lacayo gracioso (vinculado al primer galán), una criada (que sirve a la primera dama) y un esbirro (del Rey o del Duque). A su vez, los dos vectores del conflicto aparecen en cada caso íntimamente entrelazados en una acción rigurosamente unitaria, despojada de toda desviación episódica; concentrada, por otra parte, en estrechos límites espacio-temporales: la de VE comienza un atardecer, se prolonga a lo largo del día siguiente y termina antes del alba del tercero, transcurriendo entre el palacio real y una quinta situada a media legua; la de HF arranca una mañana en las inmediaciones montañosas del castillo de Rosaura y concluye en la noche del día siguiente, dentro de la fortaleza, donde se ha recluso desde mediados del acto I.

Ahora bien, tanto la economía de actores como la desnudez y concentración espacio-temporal de la acción obedecen en último término a una opción que el dramaturgo mantiene invariable en la composición de estas dos obras: la de organizar sus argumentos conforme al patrón de las comedias de intriga. Re-

¹⁶ Adapto las nociones de «organisation externe de l'intrigue» y de «mécanismes» y «resorts internes de l'intrigue», propuestas por Serralta, 1987, pp. 34 y 44. Su análisis de ambos aspectos en las comedias de intriga de Solís me sirve de modelo.

sulta revelador a este respecto el arranque del enredo de VE, en la tercera secuencia de la primera jornada (vv. 575-1054). En efecto, la noche de su regreso a la corte, el marqués Federico se acerca hasta la reja de la quinta de Roselinda, donde la dama está citada con el duque Carlos. Esta conjunción azarosa de iniciativas causa el primer equívoco de la fábula, puesto que Roselinda toma al Marqués por el Duque. La confusión de Roselinda da lugar, a su vez, a la simulación por parte de Federico, quien no sólo procura «disfrazar la voz» (v. 645) para preservar el error sobre su identidad, sino que además formula la promesa fingida de asesinar al Rey. Ocurre, sin embargo, que sus palabras no son oídas solamente por la dama, sino también por otras dos figuras que acechan en la oscuridad, sin que los interlocutores de la reja se hayan percatado de ello y sin que tampoco cada uno de estos dos espías circunstanciales sea consciente de la presencia del otro: se trata del duque Carlos, que viene a su cita, y del propio Rey, que por casualidad ha escogido también esa misma noche para excusarse por la mudanza amorosa a que le ha forzado la razón de estado. Escuchando al marqués Federico, el duque Carlos comprende en seguida la situación y reacciona a su vez mediante la simulación: fingiendo indignación por la presunta deslealtad del Marqués, le ataca con la intención tácita de eliminar al rival amoroso. Ante la simulación de uno y otro, el Rey queda sumido en la incertidumbre. La acumulación de confluencias casuales y de actitudes engañosas ha dado lugar a un equívoco con valor de peripecia: de la clara discriminación entre vasallos leales y traidores, cuando el Rey se imaginaba como el «río / que, médico de las flores, / las cura de los calores / que les influye el estío», constatando sin duda alguna que «reverdece Federico, / pero Carlos se marchita» (vv. 105-148), el monarca pasa ahora a figurarse como un «bajel» a merced del oleaje, «hecho ludibrio del aire, / si de Neptuno pelota, / que con argentadas palas / furiosamente la arroja / de una en otra parte», sin poder su pensamiento resolver el enigma: «¡Que Federico me ofende! / ¡Que Carlos mi vida abona!» (vv. 929-978).¹⁷

La misma técnica del equívoco, al que conspiran la casualidad y la industria, gobierna la complicación subsiguiente de la intriga. La insinceridad rige el diálogo de la primera secuencia del segundo acto (vv. 1055-1326). En ella,

17 Este resumen del planteamiento del enredo, en la secuencia final del primer acto, debe completarse con otras dos observaciones. En primer lugar, la fingida promesa de asesinar al Rey por parte de Federico es escuchada por Carlos y el propio monarca no sólo como consecuencia de la convergencia azarosa de los tres galanes ante la reja de Roselinda, sino también gracias a la negligencia del lacayo Barranco, que ha preferido echarse a dormir, en lugar de cumplir con la tarea de vigilancia que su amo le ha encomendado. Por otra parte, las simulaciones combinadas de los dos pretendientes de Roselinda, que sumen en la confusión al Rey, afectan también, en un primer momento, a la propia dama (véanse vv. 1041-1054). No obstante, mientras que la incertidumbre de aquél regirá toda la anécdota en lo sucesivo, la perplejidad de Roselinda se resuelve instantes después, en una conversación mantenida con Carlos durante la misma noche, a hurto de los espectadores (véanse vv. 1069-1072).

Carlos disimula el propósito de magnicidio que le vincula a Roselinda, mediante un relato mendaz que atribuye la idea al marqués Federico, a lo que añade un plan simulado de socorro al Rey, que constituye en realidad una trampa para acabar con su vida: bajo el pretexto de acompañarle a la quinta de la dama, donde podría espiar al marqués Federico, sonsacado por ella, dará muerte al Rey por el camino. El monarca, por su lado, calla las dudas que le suscitan las palabras del Duque y finge aceptar la actuación que se le propone, con la intención oculta de convertirla por su cuenta en una oportunidad para neutralizar a Carlos, reteniéndolo temporalmente en palacio, y acudir entonces bien protegido por su guardia a explorar los enigmas de la quinta de Roselinda.

Ninguno de estos dos planes secretos va a seguir el curso previsto, porque el devenir ulterior de los acontecimientos los va a trenzar con la actuación de Federico, por medio de una serie de conjunciones casuales. Ya desde la segunda secuencia (vv. 1327-1658) el espectador sabe que el Marqués prepara una visita a la quinta de Roselinda para esa misma noche, para lo cual ha ordenado a su criado Barranco que arrime piedras, a modo de escala, al muro del jardín. Así pues, no le extraña que, cuando el Duque y Roselinda, hacia las diez de la noche (tercera secuencia del segundo acto: vv. 1659-1948), repasan en el jardín de la dama los detalles del atentado contra el Rey, previsto para las doce, el lacayo abra bien el oído y acuda raudo a avisar al soberano. Como consecuencia de ello, al llegar Federico a la quinta, Barranco ya se ha ido. El propio Marqués se convierte en el segundo espía de la conversación, antes de herir de muerte al rival y conspirador, y partir a dar cuenta al Rey de un acto que debería despejar toda duda sobre su lealtad (ostentando como botín simbólico la daga del traidor).

Poco antes de las doce de la noche, la acción se traslada a palacio, donde se desarrolla la cuarta y última secuencia de la jornada (vv. 1949-2242). Mientras el Rey aguarda impaciente la prevista llegada de Carlos, asoma el lacayo Barranco, con su aviso sobre una conjura inminente, encabezada por un caballero cuya identidad no ha podido determinar, pero que lucirá pedrería en el sombrero. Cuando «Sale Federico [...] con el sombrero de Carlos en la cabeza» (v. 2161 *Acot*), el espectador comprueba cómo de nuevo la casualidad determina un equívoco con valor de peripecia: en el momento en que Federico esperaba probar irrefutablemente su lealtad, ofreciendo al Rey la muerte del traidor, y en el momento en que el propio monarca esperaba confirmar sus sospechas sobre la culpabilidad de Carlos, la circunstancia azarosa de no haber podido Barranco precisar la identidad del conspirador, debiendo limitarse a identificarlo por el cintillo de pedrería que luce en el sombrero, y el no menos casual lance de haber perdido el Duque y el Marqués sus sombreros durante la riña, y de haber confundido el Marqués uno con otro en la oscuridad de la noche, obligan al monarca a fallar contra Federico. Condicionado por esta conclusión errónea, el Rey malinterpreta también el gesto en el que el Marqués le tendía el trofeo probatorio de su lealtad, leyéndolo como conato de agresión por par-

te del traidor: «Saca [Federico] el puñal de Carlos de la pretina, donde le traía desnudo, y va andando hacia el rey para enseñársele y el rey se alborota» (v. 2204 *Acot*).

Vencida ya su resistencia íntima a admitir la deslealtad del favorito, el soberano concederá crédito también al engañoso relato y a la falsa acusación de Roselinda en III, vv. 2447-2596. Nada parece poder salvar al inocente Marqués, encarcelado y condenado a muerte. En ese mismo instante, sin embargo, el velo que mantiene «la verdad escurecida / y la lealtad injuriada» (vv. 2231-2232) comienza a rasgarse: desmayada Roselinda, deja caer al suelo una nota delatora, remitida por uno de los cómplices en el atentado y escondida por la dama en la manga del sayo. La casualidad pone a disposición del monarca este primer indicio para la anagnórisis, confirmada en la segunda y última secuencia de la jornada, mediante el espionaje de la clarificadora conversación del Marqués y su criado en la cárcel (III, vv. 2825-3000).

El mismo juego de malentendidos rige también el enredo de HF. En la escena final de la primera jornada se produce el equívoco, con efectos de peripécia, que determina el transcurso ulterior de la acción: contra todo pronóstico, la noble doncella Rosaura acepta al Duque como su hermano redivivo Enrique. La génesis de este error es, sin embargo, compleja y rocambolesca. En su base se halla, por supuesto, el plan del Duque para suplantar la identidad de Enrique, anunciado en la segunda escena de la primera secuencia (vv. 343-486). Ahora bien, la engañosa iniciativa del príncipe coincide casualmente en el tiempo con un hecho inopinado, fundamentado a su vez en una simulación previa: el regreso del verdadero Enrique, cuya divulgada muerte en el exilio ha sido fingida (segunda secuencia: vv. 487-612). Este acontecimiento habría bastado para impedir la tentativa del prócer, a no haber concurrido otra circunstancia: por una nueva casualidad, la dama Clavela, con la que el caballero borgoñés ha mantenido una larga relación amorosa durante su exilio en España, rota de modo brusco y misterioso, ha hallado acogida junto a Rosaura. Enrique decide entonces disimular su verdadera identidad, hasta conocer las intenciones de Clavela: se hace pasar por un criado¹⁸ y se limita a anunciar la pronta venida del hermano de Rosaura (escenas primera y segunda del tercer cuadro: vv. 613-953). Como consecuencia de esta frustración de la anagnórisis, la coincidencia temporal de la iniciativa del Duque para usurpar la identidad de Enrique y el regreso inesperado de éste no solamente no arruina el engaño, como cabía su-

18 Enrique repite la treta popularizada por Francisco de Rojas Zorrilla con la comedia *Donde hay agravios no hay celos* (1635-1636), de la que Paul Scarron derivó *Jodelet ou le maître valet* en 1643 (véase Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 2007, pp. 279-280 y 292-293). Rojas Zorrilla contó con el antecedente de Lope de Vega, quien en *El desconfiado* y *El poder vencido y amor premiado* (ambas h. 1615) había recuperado para los patios españoles un motivo presente en Plauto (*Los cautivos*), Terencio (*El eunuco*) y varias comedias renacentistas italianas (entre ellas, *I suppositi*, de Ariosto).

poner en un principio, sino que lo favorece: en efecto, aunque el hermano verdadero no ha querido identificarse como tal, sí ha probado con las señales pertinentes que, contra lo difundido, está vivo; cuando llega el Duque, Rosaura lo toma inmediatamente por el hermano que se le ha anunciado, de modo que el fingidor puede ahorrarse la arriesgada simulación de pruebas de su falsa identidad y se limita a disimular su verdadera naturaleza.

Enterado de la presencia de un impostor junto a su hermana, y cerciorado de que éste es su señor el Duque, Enrique se decide a denunciarlo. A pesar de la persistencia del usurpador en el disimulo, el careo a que Rosaura somete a los dos caballeros en la tercera secuencia de la segunda jornada (vv. 1790-1965) está a punto de concluir con el reconocimiento de sus verdaderas identidades, cuando se interpone una nueva obstrucción: víctima del equívoco causado por la simulación de Enrique en la prehistoria de la acción (cuando, exiliado en España, Enrique se hacía llamar Carlos), Clavela, al reconocer a su amante, le acusa de adoptar ahora un nombre falso, pretendiendo suplantar al verdadero hermano de Rosaura. De tal modo, la cuarta y última secuencia de la segunda jornada (vv. 1966-2229) escenifica la segunda frustración de una anagnórisis insinuada y la concesión de un nuevo plazo para la actuación engañosa del Duque.

En la primera secuencia de la tercera jornada (vv. 2334-2807), Enrique y Clavela aclaran los malentendidos que los separaban, despejando de tal manera la vía para el desvelamiento de la impostura del Duque y la acreditación de aquél como verdadero hermano de Rosaura. La casualidad, sin embargo, va a encargarse de que la agnición resulte de nuevo obstaculizada. Aprovechando la oscuridad de la noche y la soledad del jardín, donde se desarrolla la secuencia final del drama, el Duque intenta forzar a Rosaura. Enrique, que acecha escondido, acude en socorro de su hermana, mientras el agresor, que no ha pronunciado palabra, se oculta. Cuando Clavela y la criada, alarmadas por los gritos, traen luz, Rosaura no ve en el jardín a otro hombre que a Enrique, sobre quien recae entonces la responsabilidad del conato de violación. De tal manera, la convergencia de las falsas apariencias no solamente arruina la expectativa de que Rosaura reconozca en Enrique a su verdadero hermano, sino que también pone en entredicho la sinceridad de las explicaciones dadas anteriormente a Clavela por el caballero, allanando el camino para que el Duque, fingiendo llegar en ese momento en ayuda de su supuesta hermana, y con la excusa de castigar la ofensa, alce la espada contra el desolado y rendido vasallo.

Amenazada de tal manera la vida del inocente protagonista, colocado el Duque al borde de un crimen abominable, comprometida la suerte de Rosaura y Clavela por el insospechado éxito del engaño, a salvo por tres veces del insinuado desmentido de la verdad, ésta asoma en el último momento, de un modo del todo imprevisto: las voces en el vestuario y la llegada de Bostezo, perseguido por los esbirros del Duque, provocan la turbación y la autodelación del prócer, que reconoce entonces la degradación de su conducta y la reorienta por

la vía honesta que permite el desenlace dichoso propio de la comedia. Nos hallamos, por lo tanto, ante una anagnórisis original, propiciada por la intervención del gracioso como *deus ex machina*, motivada a su vez por el desenvolvimiento de un equívoco (la confusión del lacayo con el propio Duque) que, cuando se produjo, en la escena final de la primera secuencia de la jornada (III, vv. 2808-2923), había sido juzgado por el espectador como incidente meramente humorístico.

Como adelantábamos arriba, la estructura interna de la acción adopta en nuestras dos comedias la misma forma de la intriga, articulada sobre el mecanismo vertebrador del equívoco, al que contribuyen simultáneamente las actitudes engañosas de los personajes y las coincidencias de circunstancias puramente casuales. Ahora bien, del análisis expuesto en los párrafos precedentes se infiere asimismo que en cada una de las dos comedias el enredo de los malentendidos se organiza según una modalidad diferente.

Así, la dinámica característica de VE es la de la confusión progresiva: la nítida distinción inicial entre el vasallo leal y el traidor deja paso, tras las primeras conjunciones azarosas y las simulaciones y los disimulos iniciales, a la incertidumbre, manifestada por Roselinda y, sobre todo, por el Rey, al término de la primera jornada. La duda, a su vez, se transforma en error absoluto del juicio al final del segundo acto, como consecuencia del trenzado fatídico de maniobras insinceras y circunstancias casuales, que culmina cuando el fiel Federico se presenta ante el monarca tocado con el sombrero que había de servir para identificar al traidor. El soberano confirmará todavía su equivocado fallo poco antes de mediada la tercera jornada, a la vista del relato parcial y el falso alegato acusatorio de Roselinda. Sólo a partir de este momento la interceptación afortunada de un escrito delator abre la senda hacia la anagnórisis y el desenlace.

El sesgo de la maraña en HF es inverso: en lugar de a la consolidación progresiva del equívoco, el espectador asiste a la demora reiterada de la agnición. De hecho, el error se establece al término de la primera jornada, cuando Rosaura admite al Duque impostor como su hermano, sólo gracias a que el verdadero Enrique ha aplazado el identificarse como tal, esto es porque se ha suspendido temporalmente su reconocimiento. Asentado en cimiento tan frágil, el engaño del Duque está a punto de ser descubierto, a pesar de su disimulo, en la segunda jornada; sólo la intervención de Clavela en la última escena, que impide otra vez la anagnórisis del hermano verdadero, evita el desenmascaramiento del fingido. Aclarados los malentendidos entre Clavela y Enrique en la primera secuencia del tercer acto, la vía hacia el reconocimiento de las identidades reales y, en consecuencia, hacia el desenlace, parece por fin expedita; sin embargo, una combinación casual de circunstancias, así como el comportamiento cauteloso del impostor, impedirán por tercera vez la anunciada anagnórisis, cuando Enrique vea caer sobre él, a la altura del v. 3130, la acusación por el intento de violación que el príncipe ha protagonizado en la oscuridad del

jardín. De tal manera, la traza del Duque, cuyo éxito parecía tan improbable desde la segunda secuencia de la primera jornada, cuando el espectador comprobaba el regreso de Enrique, ha ido superando asombrosamente los reiterados movimientos de la acción hacia la anagnórisis, que habrá de llegar finalmente por una vía del todo insólita: como efecto de un equívoco aparentemente intrascendente, protagonizado por el gracioso.

En definitiva, mientras en VE predominan los resortes generadores de confusión, que determinan un proceso de oscurecimiento gradual de la verdad, en HF el protagonismo estructural recae sobre los mecanismos retardatarios de la agnición, dependientes principalmente en este caso de la interferencia de la trama secundaria en el desarrollo de la principal, de modo que, al menos durante los dos primeros actos, son los malentendidos que afectan a la relación entre Enrique y Clavela los que, contra toda previsión, obstruyen la anagnórisis y salvan el equívoco que hace pasar al Duque por Enrique a los ojos de Rosaura.¹⁹

1.3. Motivación

Conjunciones azarosas, malentendidos, disimulo y simulación tejen la capa de falsas apariencias que *escurece la verdad* e impide el desenmascaramiento del *hermano fingido*. Ahora bien, António de Almeida se revela como un dramaturgo muy consciente, disponiendo con esmero los factores que confluyen en cada una de las situaciones, de modo que los equívocos resulten motivados y, en consecuencia, la acción pueda aceptarse como coherente y verosímil. Algunos ejemplos servirán para ilustrar este punto.

Según hemos comprobado arriba, la cadena de errores de VE arranca de los primeros compases de la tercera secuencia de la jornada inicial, cuando Roselinda y su criada toman a Federico por Carlos. Para que este *quid pro quo* parezca natural al auditorio, el dramaturgo lo apoya en varios elementos deslizados previamente en el diálogo: por un lado, al término de la secuencia anterior, Roselinda ha abandonado el escenario, que representaba el jardín de su quinta, para dirigirse al lugar donde espera la visita del Duque (véase v. 557), esto es, la reja o ventana donde vienen sucediéndose tales citas (según ha contado en vv. 521-526) y adonde sale, acompañada de la fámula Laura, a partir del v. 614 *Acot*; por otro lado, el Marqués, que ha confesado su amor por Roselinda y ha averiguado su paradero en la segunda escena de la comedia, abre la tercera se-

19 Adopto la noción de ‘mécanismes retardateurs’ propuesta por Serralta: «Pour justifier les erreurs des personnages, qui constituent donc à elles seules le moteur principal de l’action, il fallait normalement commencer par utiliser un certain nombre de mécanismes leur interdisant d’avoir accès à la vérité, de s’expliquer clairement entre eux, de posséder enfin tous les éléments d’information nécessaires» (1987, p. 45).

cuencia con un monólogo en que justifica su presencia en el exterior de la quinta, aduciendo la intención de remitir un billete amoroso a la dama por medio de la criada (vv. 585-594).

Una vez que, en la oscuridad de la noche, las mujeres preguntan al galán que se acerca al balcón «¿es Carlos?», el Marqués decide favorecer el equívoco, disimulando su verdadera identidad, mediante la sencilla estratagema que confiesa en aparte: «Disfrazar la voz agora / mi cautela se imagina» (vv. 637-646). Por elemental que sea, la argucia del personaje, destacada de modo expreso en el diálogo, ayuda a creer que Roselinda haya podido ser víctima del error, sin incurrir por ello en una ingenuidad o una imprudencia excesivas.²⁰

Al cabo de unos versos, Federico alza la voz para prometer fingidamente a Roselinda el asesinato del Rey, lo que origina la simulación de Carlos (que pretexto castigar al rebelde para aniquilar al rival amoroso) y el equívoco del monarca, conducido a la incertidumbre sobre la actitud de sus dos vasallos. El dramaturgo ha preparado cuidadosamente este lance, crucial para el desarrollo de la acción. Por un lado, el Marqués ha de elevar la voz al pronunciar su promesa, porque la dama, impaciente por el largo silencio del galán, «hace que se va» (v. 756 *Acot.*). No por ello puede acusarse al poeta de haber faltado al decoro del personaje, haciendo de Federico un temerario. Antes de levantar la voz para pronunciar su horrísono juramento, ha expresado su recelo y ha justificado su atrevimiento en un aparte: «¿Si habrá quien me escuche? No, / que Barranco el campo ronda» (vv. 757-758). Para su desgracia, ignora que el lacayo, encargado de guardarle las espaldas, se ha echado a dormir (véanse vv. 655-664 *Acot.*), lo que permite el acecho del Duque y el Rey. La llegada del primero está justificada, como se ha dicho, por la cita que tenía con Roselinda. La del segundo se argumenta en el monólogo que acompaña su salida, donde el monarca explica su intención de disculpar su aparente inconstancia amorosa (vv. 713-722), pagando una deuda que sabíamos pendiente desde la alusión de Roselinda en vv. 481-486. Por último, el dramaturgo se ocupa también de que el espectador pueda aceptar el hecho de que el Marqués sea reconocido ahora por la voz, cuando unos momentos antes Roselinda no la había distinguido de la de Carlos. Es el propio Federico, hablando otra vez en aparte, quien sugiere al auditorio cómo, al aumentar el volumen, no ha podido controlar la impostación, de modo que su voz se ha vuelto reconocible: «¡Vive Dios, que con el ansia / de que, aunque se fuera, me oiga, / pienso que solté la voz / y temo que me conozca!» (vv. 775-778).

Introducido ya el equívoco fundamental para la acción, el que pone en duda la lealtad de Federico, la cadena de malentendidos de esta secuencia se remata con un error que, por un lado, presenta una connotación humorística y, por otro, sirve de base al sorprendente golpe de teatro que remata la jornada.

²⁰ Desde otro punto de vista, y como ocurrirá en otros casos semejantes, el aparte de Federico funciona como didascalia o indicación escénica interna, relativa a la *pronuntiatio* del actor.

Se trata del *quid pro quo* en el que Carlos y Federico, al observar que un tercero se interpone en su riña, confunden al soberano con el lacayo Barranco, quien permanece cobardemente al margen. El dramaturgo, confiando a buen seguro en la satisfacción que la ironía de la escena procuraría al público, no solamente se aventura a proponer un error de identidades en el límite del decoro, sino que lo extiende generosamente a lo largo de cuarenta versos (vv. 855-894). Tampoco ahora se olvida, sin embargo, de favorecer la credibilidad del lance y su duración. Así, aunque Roselinda envía a buscar luz en el v. 817, al comienzo de la pelea, la lámpara que permite el reconocimiento del Rey no llega hasta el v. 888. Cuando, anticipándose a la posible objeción de algún oyente o lector preocupado por la verosimilitud, la dama se queja por la demora («¡Ay, Laura, cómo has tardado / con aquesa luz!»), la criada que la porta justifica el retraso explicando que «no estaba ella tan cercana» (vv. 889-891).

La preocupación del poeta por la coherencia y la credibilidad de la acción —insinuada, según hemos comprobado, en la motivación del complejo de errores que configuran el equívoco fundamental introducido en el último cuadro de la primera jornada— se comprueba asimismo en la tercera secuencia del segundo acto de VE (vv. 1659-1948). Como se recordará, hacia las diez de la noche, el lacayo Barranco espía la conversación de Carlos y Roselinda en el jardín de la quinta, entrando y saliendo de allí sin ser notado. Posteriormente, Federico espía a su vez a la pareja, entra al jardín sin ser advertido y huye, tras dar muerte a Carlos, sin que puedan detenerlo (véanse vv. 1875-1878).

El dramaturgo ha preparado minuciosamente estos acontecimientos. Por un lado, motivando adecuadamente la confluencia de los personajes: el Duque ha venido a la quinta a informar a Roselinda sobre su plan de atentar contra el Rey esa misma noche, plan que los espectadores conocemos desde la secuencia inicial de la jornada; el criado Barranco se halla en el lugar cumpliendo las instrucciones recibidas de su amo Federico en la segunda secuencia, esto es, arrojando piedras al muro, que sirvan como escala (véanse vv. 1411-1422); una vez concluido su trabajo, el lacayo entra en el jardín movido por una curiosidad gratuita, propia de su condición socio-moral, recordada explícitamente para facilitar el asentimiento del espectador («de un deseo picado y conducido / [...] sin qué ni porqué [...] / Hasta el jardín, curioso, me he llegado», vv. 1676-1679); Federico, por último, accede al huerto cumpliendo el designio expuesto en la segunda secuencia del acto, para el que necesitaba la escala fabricada por Barranco, esto es, forzar o raptar a Roselinda, para salvarla de su desvarío amoroso y político (véanse vv. 1475-1502).

Motivada de tal manera la convergencia de los cuatro actores en el jardín, el poeta no descuida tampoco otro aspecto de la situación, esencial para la verosimilitud de los lances que allí acontecen, esto es, la facilidad con que Barranco y Federico entran y salen de ese recinto cerrado. A este respecto, como sabemos, el lacayo ha estado fabricando una especie de escala para subir al muro desde la calle, aprovechando los cantos reunidos para su reparación (véanse vv.

1411-1422, 1673-1675 y 1764). En cuanto al acceso al interior del huerto desde lo alto del muro y viceversa, Federico ha advertido «que de dentro no hay trabajo / para subir y bajar, / porque yo llegué a estar / en la quinta y sé que es bajo» (vv. 1423-1426). En definitiva, según repite el propio Marqués, «por aquella parte que / va Barranco a preparar, / a su jardín y a su cuarto [de Roselinda] / sin embarazo se va» (vv. 1495-1498).

Cuando, en la secuencia final de la segunda jornada, después de haber descubierto la conjura y ajusticiado al cabecilla, Federico acude triunfante a palacio a ofrecer su servicio al Rey, se encuentra, para su sorpresa, acusado de conspiración, preso y condenado a muerte. Como se ha comentado ya, esta peripecia se asienta sobre un equívoco principal, causado por el hecho de que el Marqués aparece tocado con el sombrero de pedrería que, según el aviso previo de Barranco, constituye el distintivo del traidor. El espectador no puede sino aceptar la coherencia argumental del lance.

En primer lugar, el lacayo ha proporcionado al monarca la señal del sombrero porque, como explicaba en el momento del espionaje, no ha podido reconocer la voz del conspirador: «Que, aunque en la habla no le he conocido, / estas señas la falta me han suplido, / que el hablar algo bajo / hasta agora me ha dado gran trabajo» (vv. 1715-1718). Por su parte, Federico no está al corriente de la iniciativa de su criado, como aclaraban sus primeras palabras al acceder cautelosamente al jardín de Roselinda: «Aunque, como le mandé, / los cantos puestos he hallado, / todo hallé bien concertado, / pero Barranco no hallé» (vv. 1763-1766). Naturalmente, los espectadores conocemos la causa de esta extraña circunstancia: el lacayo no ha esperado a su señor, sino que se ha apresurado a partir para transmitir el aviso al Rey, espoleado por la esperanza de la recompensa (véanse vv. 1719-1724 y 1993-1998). Tras los sucesos del jardín, Federico se presenta ante el soberano cubierto con el sombrero de Carlos por haber perdido el suyo en la refriega y haber cogido el del Duque, también caído en el suelo, por error, como consecuencia de la oscuridad y de la prisa, según señalan minuciosamente el diálogo y las acotaciones: «Carlos cae en el suelo, cayéndosele el sombrero» (v. 1837 *Acot*); «riñendo, cae el sombrero a Federico» (v. 1844 *Acot*); «El sombrero me ha caído / y le tengo de buscar. / Uno he ya podido hallar», explica Federico en vv. 1855-1857; «Buscándole [el sombrero] como a oscuras, [Federico] topa con el de Carlos y pónelo en la cabeza» (v. 1856 *Acot*). A merced de esta especie de hado funesto, el Marqués termina presentándose ante el Rey «con el sombrero de Carlos en la cabeza» (v. 2161 *Acot*). La misma rúbrica precisa, además, que «no quitará [el sombrero] en entrando, sino un poco después», lo que apunta un detalle funcional en dos niveles: por una parte, el del efectismo escénico, recordando al actor que, una vez sobre el escenario, debe esperar unos instantes antes de descubrirse y así dar tiempo para que el comediante que representa al Rey pueda dar muestras de la estupefacción que le produce el tocado de su favorito, e incluso para que los espectadores podamos anticipar mentalmente la reacción del soberano, relacionando el sombrero de

pedrería sobre la cabeza de Federico con la delación previa de Barranco; por otra parte, regresando al plano de la construcción dramática que vamos analizando, la indicación expresa de la didascalia ofrece un expediente airoso para salvar las exigencias encontradas de la intriga (que necesita que el Rey vea el sombrero en la cabeza de Federico) y del decoro (que obliga al Marqués a destocarse en presencia del soberano).

Cabe recordar, por último, que el equívoco central en torno al sombrero suscita otros malentendidos complementarios. Así, cuando el Marqués, que ha salido «con la capa alzada en el hombro izquierdo, algo alborotado» (v. 2161 *Acot*), «saca el puñal de Carlos de la pretina, donde le traía desnudo, y va andando hacia el Rey para enseñárselo» (v. 2204 *Acot*), el monarca, sugestionado por la confusión originada por el sombrero de pedrería, malinterpreta a su vez el aspecto y el gesto de su favorito, de modo que «se alborota» (v. 2204 *Acot*) al creer que pretende apuñalarle. Así como la confusión del Rey resulta verosímil, también lo son las actitudes de Federico: en primer lugar, viene agitado como consecuencia del lance del jardín; además, desenvaina ante el Rey la daga de Carlos porque la trae precisamente para mostrársela, al considerarla un trofeo y una prueba de su lealtad, según explicaba poco antes de abandonar la quinta: «El puñal he de quitarle / con que al Rey amenazaba, / y desta contienda brava / por despojo he de llevarle» (vv. 1859-1862).

La verdad parece definitivamente *escurecida* en la secuencia inicial del tercer acto, merced al falso, pero convincente alegato de Roselinda contra Federico (vv. 2447-2596). En el último momento, sin embargo, la acción se reorienta hacia la anagnórisis y el desenlace, gracias a que el Rey puede leer un revelador billete. La circunstancia es azarosa, pero no inmotivada. Así, Roselinda ha recibido el escrito verosímelmente, puesto que lo ha enviado uno de los cómplices en el atentado frustrado, inquieto por el retraso de las operaciones (véanse vv. 2294 *Acot*-2300 Carta). Por su parte, la llegada súbita del monarca al cuarto de la dama se justifica de manera explícita, aduciendo el Rey el haber sido informado de la muerte violenta del Duque y el no haber querido ser anunciado por los criados (vv. 2355-2364). Sorprendida por la irrupción del soberano, Roselinda esconde precipitadamente el comprometedor billete «en la manga del sayo» (v. 2344 *Acot*). Más tarde, exhausta por el esfuerzo de simulación y énfasis de su filípica contra Federico, la dama se olvida de la nota y la pierde sin darse cuenta, en un movimiento natural, pormenorizadamente descrito: «Siéntase desmayada y, cuando va para sentarse, saca un pañuelo de la manga del sayo, que pone en los ojos y, al sacarlo, se le cae el billete en el suelo, sin que ella le vea» (v. 2596 *Acot*).

Posteriormente, en la secuencia del desenlace, el Rey confirmará el reconocimiento de la verdad, apuntado por el billete, mediante el espionaje de la conversación entre Federico y su criado en la prisión de palacio. Anticipándose a la posible crítica de falta de verosimilitud a propósito del hecho de que el señor y el lacayo hayan sido encerrados juntos, el monarca confiesa en aparte:

«Federico y su criado / a una cárcel mandé misma, / que mi pasión causa ha dado / a acción tan inadvertida» (vv. 2861-2864).

Cerciorado ya de la inocencia del Marqués y de la culpabilidad de Roselinda, el Rey concibe el proceso judicial como un golpe de teatro, donde, para sorpresa de uno y otra, creyendo leer la sentencia contra Federico, la dama acusadora proclamará su propia condena. Para conseguir este efecto, el ingenioso monarca se valdrá de la carta delatora, que, según expone en aparte, ha podido retener en su poder, gracias a la distracción de Roselinda: «Aún no echó de ver la falta / del escrito, divertida, / y que le tiene en la manga / seguramente imagina» (vv. 3235-3238). Para completar su propósito, el soberano deberá además manipular la nota, añadiendo y firmando en su final la sentencia leída en el v. 3271: «Roselinda muera». Con la intención de que el espectador no se pregunte maliciosamente dónde, cómo o cuándo ha sido consignada la sentencia en el billete de la dama, el Rey anticipa la explicación en un nuevo aparte: «Al pie la pude escribir, / a hurto de su noticia» (vv. 3269-3270).

Del mismo modo que VE, también HF suministra buenas ilustraciones del esmero con que el dramaturgo ha procurado motivar los resortes de la acción, de forma que la intriga aparezca como una fábula creíble o, a lo menos, coherente. Según hemos comentado arriba, el enredo resulta en este caso de la combinación de dos factores: el engaño por el que el Duque suplanta la identidad del hermano de Rosaura, Enrique, y la retardación de la anagnórisis, repetidamente anunciada y frustrada. El poeta vela porque el desenvolvimiento de uno y otro resulte verosímil.

Así, en el momento de proponer a su señor la arriesgada treta de hacerse pasar por el exiliado, y supuestamente muerto, Enrique, el lisonjero Alberto enumera detalladamente las circunstancias excepcionales que la favorecen: aparte de que Rosaura no conoce al Duque, puesto que ha sido «criada entre esta aspereza» (v. 360), ocurre que «su padre [...] ha muerto» (vv. 355-356) y que, según asegura al prócer, «tú de su hermano la edad / tienes poco discrepante; / de ambos el gesto y semblante / tenían conformidad» (vv. 383-386); de manera que la doncella difícilmente podrá detectar el embuste, habida cuenta por otro lado de que su recuerdo del hermano ha de ser borroso, puesto que «ella muy niña ha quedado / de su destierro en el día» (vv. 387-388) y de que nadie en su castillo podrá sacarla del error, dado que «los criados que tenía / a todos has desterrado» (vv. 389-390). La importancia de estos datos para el establecimiento y la preservación del equívoco es evidente, según confirma el hecho de que el dramaturgo no dude en recordarlos por boca de sus personajes cuando convenga refrescar la memoria de los oyentes. El propio Enrique, por ejemplo, repite por dos veces la idea de que Rosaura no era más que una niña cuando él tomó el camino del destierro (vv. 558 y 815-817). Asimismo, la joven dama, colocada ante los dos caballeros y urgida a descubrir quién de ellos es su verdadero hermano, insistirá sobre dos de los extremos señalados por Alberto: «La semejanza en los dos» (v. 1786) y el que su «casa no tenga / de su tiempo ya persona» (vv. 1870-1871).

Ahora bien, aunque sea creíble que Rosaura no tenga un recuerdo de su hermano tan nítido como para poder distinguirlo del Duque, semejante a él en edad y aspecto físico, ¿puede aceptarse que la doncella, al ver entrar al impostor en la sala de su castillo, no reconozca de inmediato al galán que ha querido cortejarla en el monte tan sólo unas horas antes? Debe aceptarse. No identifica al caballero porque, mientras en el monte vestía «de campo, con botas y espuelas» (*Acot* inicial), ahora «sale [...] con otro vestido» (v. 953 *Acot*).

Según hemos escrito arriba, el engaño del Duque prospera exclusivamente gracias a que Enrique se ve impelido a aplazar la revelación de su identidad, sorprendido por la presencia de Clavela junto a su hermana. Aunque la circunstancia de haber hallado acogida en el castillo de Rosaura, cuyo parentesco con su amado ignora, es casual, el que la dama catalana se halle en Borgoña no resulta del todo inmotivado, puesto que ha salido de su patria «en busca de un vil ingrato» (v. 648) y puesto que el supuesto ingrato, Enrique, le había confesado cuál era la suya (véase v. 538). De hecho, en su recapitulación del tercer acto, Clavela reconocerá la intervención del «hado», pero sobre todo defenderá el carácter decoroso y verosímil de su viaje desde Cataluña hasta Borgoña, impulsada por el «temor» y la «esperanza» (vv. 2694-2723).

Ahora bien, si el planteamiento del enredo exigía que Enrique postergase el darse a conocer a su hermana, requería asimismo que tampoco Clavela lo reconociese en su primer encuentro, con lo que se evitaban las explicaciones que lógicamente habrían de seguirse y que, resolviendo prematuramente el malentendido de los amantes, habrían abortado de paso la tentativa de suplantación del Duque. En consecuencia, la dama catalana es incapaz de identificar a su amado cuando éste penetra en la sala donde se halla conversando con su generosa anfitriona. En principio, el error encuentra su justificación en el hecho de que el galán se oculta tras el embozo (véanse vv. 770 *Acot*-775). No obstante, el dramaturgo ha debido de sentir la necesidad de reforzar la credibilidad de una confusión tan improbable cuanto necesaria para la intriga y, de hecho, no se resiste a añadir, por boca de Enrique, y cuando ya Clavela ha abandonado el escenario, una suerte de didascalia o subrayado *a posteriori* sobre la eficacia de otros dos recursos de disimulo puestos en juego: «Que ella no me ha conocido / porque la voz demudé / y este traje que tomé / mi persona ha desmentido» (vv. 826-829).

Así como la interferencia de la relación entre Enrique y Clavela impide la revelación inmediata de la identidad del primero, y hace posible por consiguiente el establecimiento del equívoco por el que el Duque es admitido como hermano de Rosaura al final del primer acto, una nueva intromisión de la trama amorosa secundaria obstaculiza al término de la segunda jornada el inminente reconocimiento del hermano verdadero y el consecuente desenmascaramiento del fingido, al denunciar Clavela que quien estaba a punto de revelarse como el verdadero Enrique no es otro que Carlos, su amante burlador. La actuación de la dama, cuyo efecto consiste en retrasar las agniciones y el desenlace, sal-

vando la vida de la intriga, es fruto de un error, inducido a su vez por una simulación de Enrique en la prehistoria de la acción, quien, por un lado, había ya advertido sobre ella al espectador y, por otro, la había justificado plausiblemente como industria para escaparse de la venganza del Duque (véanse vv. 535-537), extremo sobre el que volverá en la escena de aclaraciones con Clavela (véanse vv. 2544-2547).

Éstas se producen, como se recordará, durante la primera secuencia del tercer acto. La catalana entra a oscuras en la cárcel donde se hallan encerrados Enrique y su lacayo. Mientras el primero se muestra valeroso, el segundo exhibe su cobardía, en divertida simetría, complicada cuando la desconocida sondea su opinión sobre Clavela, lo que da lugar a la proclamación amorosa del galán y al vituperio grotesco de Bostezo. Tanto la actitud del señor, que allana el camino para la reconciliación inmediata, como la del criado, que complementa el efecto de la situación con una vertiente humorística, dependen de su desconocimiento de que la interlocutora no es otra que la propia Clavela; incurren ambos así en un defecto perceptivo propiciado, por un lado, por la ausencia de luz, pero reforzado, sobre todo en lo que hace al galán y su familiaridad con la dama, por la impostación de la voz: «Quienquiera que sea», señala Enrique en aparte, «en la voz disimulada / [...] / las noticias recata» (vv. 2390-2393).

Ambos factores concurren asimismo en el equívoco ridículo (pero, a la postre, determinante para la resolución de la intriga) que cierra la secuencia. Librados amo y criado de la cárcel gracias a Clavela, el segundo pretende huir de la quinta, a pesar de que su señor haya optado por permanecer vigilante dentro de ella. Al ganar la puerta del jardín, el cuitado Bostezo se topa con los hombres del Duque, que le confunden con el prócer. El grotesco malentendido es posible, en primer lugar, porque el criado del Duque tiene orden de mantenerse apostado frente al jardín de Rosaura, para prestar a su amo el socorro que pueda necesitar, como explica en el monólogo que abre la escena (vv. 2808-2825), recordando un extremo adelantado ya cuando se tramaba la estratagema (vv. 435-438) y sobre el que insistirá el propio Duque más tarde (vv. 3060-3064). Justificada de esta forma la presencia de los esbirros a la puerta del huerto, la oscuridad de la noche facilita la confusión, que el aterrorizado Bostezo apoya disimulando su voz, con un pretexto tan chistoso cuanto conviene al tipo y a la situación. A la instancia de Alberto, que le ruega: «Habla alto, si tienes gusto, / que apenas te entiendo yo», el Duque fingido se excusa aduciendo un resfriado: «Aqueso es lindo, por cierto: / anoche me he descubierto / y el pecho se me cerró» (vv. 2871-2875).

Alejados estos personajes, la acción regresa al interior del jardín, donde se prepara y desarrolla el lance climático en el que el Duque pretende forzar a Rosaura y en el que Enrique resulta acusado de la fechoría, en una confusión propiciada por la oscuridad, los escondites y el disimulo del prócer, que evita descubrirse por la voz y no pronuncia palabra cuando se encuentra con la dama.

Ahora bien, esos tres resortes del malentendido actúan sobre un requisito previo, que no es otro que la convergencia de los tres actores en el jardín de la quinta, conjunción que el dramaturgo no ha olvidado motivar. Así, al abrir a Enrique la puerta de la prisión, Clavela señalaba: «Y agora esta llave toma, / que es del jardín adonde este / castillo sale» (vv. 2782-2784). En efecto, según explica Rosaura más tarde, «el castillo tiene / al jardín el paso sólo / —porque mi padre en su vida / le quiso cerrar los otros» (vv. 3012-3015). Nada tiene de extraño, por lo tanto, que Enrique, al salir de la cárcel, decida esconderse en el jardín, para vigilar los movimientos del Duque durante la noche (véanse vv. 2924-2961); ni el que Rosaura, deseando evitar que su supuesto hermano acabe con la vida del prisionero, se aposte en el huerto, paso obligado hacia la cárcel (véanse vv. 3004-3033); ni, por último, que el propio Duque, movido a asesinar a Enrique en la prisión, comparezca en el jardín, a cuya puerta exterior espera hallar, por otro lado, la ayuda de sus esbirros (véase vv. 3060-3067).

2. VE Y HF: DOS COMEDIAS ARTIFICIOSAS

2.1. La puesta en escena

La característica más evidente de la puesta en escena de las comedias de António de Almeida publicadas en los años cincuenta es la economía de recursos espectaculares. Por un lado, el número de actores necesario para la representación es en ambos casos reducido: cinco primeros papeles (tres galanes y una dama, en VE; dos galanes y dos damas, en HF; además de la figura del donaire), dos de menor importancia (la criada de una de las damas y el subalterno del Rey o del duque de Borgoña) y algún comparsa. Por otro, ninguna de las dos comedias requiere el empleo de tramoyas, ni siquiera demanda el uso de dispositivos escenográficos tan comunes como el escotillón, el bofetón o la apariencia. Los decorados sinecdóticos mostrados en los diferentes nichos de la fachada del vestuario, cuya función primordial y casi exclusiva en nuestras dos obras consiste en señalar el lugar donde se desarrolla la acción, pertenecen al repertorio de ambientaciones más recurrente en los corrales del siglo XVII.

Este aspecto de la puesta en escena está necesariamente relacionado con una característica de la fábula destacada arriba: la concentración espacial. Como indicábamos, la acción de VE se desarrolla entre el palacio del rey de Francia y la quinta de Roselinda, situada a media legua; el argumento de HF, por su parte, transcurre íntegramente en el palacio campestre de Rosaura, a excepción de las dos primeras secuencias, que tienen lugar en sus inmediaciones montañosas. La ubicación efectiva de la acción, sin embargo, resulta algo más compleja, porque varios de estos espacios se representan mediante diversas localizaciones concretas.