

## LA CONFUSIÓN COMO APARIENCIA FANTÁSTICA

Concepción ARGENTE DEL CASTILLO

Perdida en la maraña argumental de la *La confusión de Hungría*, me surgió el tema de este artículo, que no es otra cosa que una simple reflexión al hilo de la lectura. Lectura de un texto incompleto, pues es sólo palabra escrita, que hay que completar buscando, aunque sólo sea en la imaginación, ese lenguaje integral del teatro. Pero además de este campo, hay otro con el que es preciso completar también toda lectura, dramática o no, que es el contextual. El discurso dramático debe ser contemplado integrado en otros discursos, en cuyo conjunto adquiere toda su significación y sentido para el espectador contemporáneo y sin cuyas claves el no contemporáneo se puede sentir perdido. Esta ha sido la dirección elegida por mí en este trabajo.

He aludido, en principio, a una maraña argumental y a mi propia pérdida, quizás porque en mi primera lectura partí de pensar que se trataba de una obra primeriza y por lo tanto no muy conseguida, para ello me daba pie el que estuviese catalogada por Williamsen<sup>1</sup> como la primera obra conocida de nuestro autor y que el juicio que merece a García Lino, que hace una edición en 1981<sup>2</sup>, sea el de una obra irregular, en cuanto a la calidad y manejo de los recursos dramáticos.

No es este el espacio para discutir la cronología de esta obra, ni yo tengo todavía suficientes datos para presentar obje-

<sup>1</sup> Vern G. Williamsen, «The Versification of Antonio Mira de Amescua's comedias and of some comedias attributed to him», en *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy*, ed. Vern G. Williamsen y A. F. Michael Atle, Chapel Hill, North Carolina: Estudios de Hispanófila, 1977, pp. 151 y 153.

<sup>2</sup> J. R. García Lino, «Una edición crítica de *La confusión de Hungría* de Antonio Mira de Amescua», UMI Tulane University, Michigan, 1988, p. 6.

ciones al planteamiento de Williamsen<sup>3</sup>, pero sí creo que aunque aceptemos el carácter temprano de ella no es obstáculo para considerar que tiene una madurez y complejidad creativa que puede ser más o menos atrayente, pero que evidencia, sin lugar a duda, que Mira de Amescua tiene un objetivo claro al escribirla. Para hallarlo he seguido el hilo conductor del término *confusión*, que abre el título y también sirve para cerrar la obra.

Indudablemente esta palabra no aparece solamente en este título, la encontramos también en *El palacio confuso* y, bajo un enunciado paradójico, aparece de manera implícita en otros, como puede ser *La adúltera virtuosa*; otras veces aparece simplemente como recurso escénico, con una frecuencia tal que una lectura, por ligera que sea nos lo evidencia inmediatamente en la mayor parte de las obras de Mira.

Pero para hacer nuestro análisis, es necesario conocer el argumento partiendo de la presentación de los personajes ubicados en su espacio de origen y señalados con un asterisco los que participan de la intriga, quedando sin señalar los que presentan sólo la función de apoyo a otros personajes:

*Corte de Tracia*

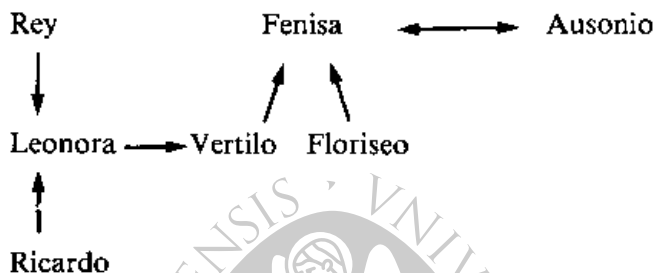
- \* Ausonio, Príncipe heredero
- \* Vertilo, Conde
- \* Ricardo, criado de Vertilo
- Licio, criado de Ausonio
- Trebocio, rey y padre de Ausonio

*Corte de Hungría*

- \* Rey
- \* Fenisa, infanta
- hermana del Rey
- \* Floriseo, Duque
- \* Leonora, dama y hermana de
- Floriseo
- Lisarte, Marqués
- Paje
- Mercader
- Tres mozos de caballos
- Viejo

<sup>3</sup> Pienso que además de los aspectos métricos serían necesarios otros elementos, estilísticos y documentales, que nos orientaran en este campo.

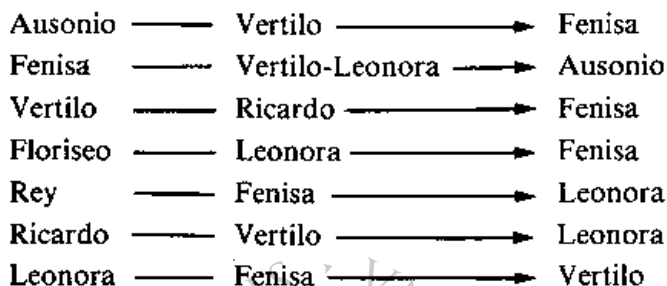
Las relaciones entre los personajes señalados con el asterisco que se plantean al inicio de la obra serán la base de la intriga, tal como hemos querido reflejar en el siguiente cuadro:



Así pues, Ausonio, príncipe heredero de Tracia, se enamora al ver un retrato de Fenisa, infanta de Hungría, por lo que decide enviar a Vertilo para que entregue una carta a la infanta y pida su mano. Este, a su vez, se enamora de Fenisa y decide suplantar a su señor, con ayuda de Ricardo. Por otra parte, en la Corte de Hungría, el rey ama a la joven Leonora por lo que le pide a Fenisa, su hermana, que le ayude hablando con Leonora a su favor. Leonora, a su vez, ha recibido el mismo encargo de su hermano Floriseo que está enamorado de Fenisa. Cuando irrumpen en la Corte de Hungría Vertilo y Ricardo, suplantando aquel la personalidad de Ausonio, la situación se complicará aún más, porque Leonora se enamora de Vertilo y Ricardo se enamora de Eleonora. Se completa el cuadro de confusión, cuando Fenisa encuentra un retrato de Ausonio y queda prendada de él, sólo hará falta que Ausonio aparezca en la Corte de Hungría, creyendo muerta a su dama, para que tengamos completo el enredo de la obra.

Todos los personajes, aparecen así relacionados e igualados en la utilización de mediaciones para la consecución de sus logros amorosos, y es, en ese plano de mediación, donde se

producen las confusiones que dan base al título. Intentaremos expresarlo a través de un segundo cuadro:



El final de la obra resolverá todas estas confusiones, restaurando las relaciones según el orden social establecido, como es habitual en todas las comedias de enredo de la época.



A estas alturas ya podemos deducir algo, la confusión no es sólo una palabra aparecida en el título, sino que es el eje de la obra que se estructura en torno a uno de los tópicos más difundidos del Barroco. Porque indudablemente partimos del hecho o evidencia de que el concepto no es una creación de Mira, sino que es una noción inherente a la cosmovisión barroca, que se explica desde el plano ideológico, en el discurso filosófico y científico, además de en el artístico.

Por ello me propongo analizar en la obra tres planos —argumento, personajes y lenguaje— consciente de que podemos hacer más calas, como podría ser el análisis del espacio escénico que es enormemente rico en posibilidades.

El título, como definidor del argumento, creo que merece un comentario, presenta a la confusión como algo concreto, así lo establecen el artículo definido y el topónimo, se intenta

presentar un caso, un sucedido, como único y ejemplar. Creo que en esto radica el sentido histórico de la obra, que está clasificada como tal<sup>4</sup>, se trata de un sentido histórico que no pasa de ser una simple adscripción geográfica, para convertir en famoso y memorable un hecho sólo por relacionarlo con un nombre más o menos sugerente por lejano o exótico. Indudablemente hay otra función en esta adscripción geográfica lejana, es el intento de distanciar el espacio dramático del propio del autor y del público, lo que da una mayor libertad de movimiento al tratar determinados temas o presentar en escena a personajes de una determinada categoría.

El desarrollo del argumento justificará el título y lo especificará, si nos fijamos en el segundo de los esquemas presentados anteriormente, además de captar la complicación amorosa entre los distintos personajes, podemos ver que se desprende de ella una concurrencia temática que enriquece la anécdota central. El amor aparece, pues, no sólo en el núcleo temático de la intriga, sino también como subtema, el amor genera la transgresión social y por lo tanto hace aparecer la confusión en distintos grados. Así Mira utiliza como referente los mitos de la transgresión y su castigo, Tántalo, Sísifo, Ícaro, Prometeo, que por una parte sirven para simbolizar el riesgo del enamorado, demasiado audaz, que puede ser castigado por su atrevimiento al haber elegido una dama que por su perfección se halla por encima de él:

Mas porque no se te antoje,  
que cual Ícaro voy alto  
a hacer que el cielo se enoje,  
no quiero dar tan gran salto  
porque no caiga y me arroje<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Vid. J. A. Castañeda, *Mira de Amescua*, Twayne World Authors Series, n° 449, Boston, G. K. Hall and Co., 1977; Valbuena Prat, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1976.

<sup>5</sup> Citamos por la edición de las *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*, Tomo XXXV, Madrid, Bedmar, 1671, en cuya edición crítica me encuentro trabajando. En adelante se citará con una doble numeración: Jornada I, II, III, según proceda y el número de los versos correspondientes. En este caso concreto es I, 52.

A la vez se utilizan estos mitos, para indicar que esos personajes han transgredido también el orden social al amar una dama que no les corresponde socialmente, y por lo tanto han confundido su posición:

Al pie de un monte trabaja  
 subir como otro Sisifo  
 la peña que él sube y baja;  
 rompa tus carnes el grifo  
 que en Olimpo otras desgaja.  
 Como Tántalo, te niegue  
 el agua si quies beber,  
 al cuello no más te allegue,  
 ten un árbol y al comer  
 su fruta, como a él, te niegue.  
 Con su llama Mongibelo  
 te abraza en tu boca muda,  
 un aire levante el cuello  
 que esas tus alas sacuda  
 con que subes a mi cielo.  
 Dete finalmente guerra,  
 cuanto el medio el cielo encierra,  
 y aún no se si bastarán,  
 según males en ti están,  
 el aire, fuego, agua y tierra<sup>6</sup>.

Se presentan, pues, los cuatro mitos mencionados en esa segunda función. Pero además aparecen ordenados simbolizando los cuatro elementos del verso final de nuestra cita, lo que le da un significado filosófico y más profundo al texto, hay un orden superior, cósmico, que no se puede transgredir y toda actividad humana se deberá atener a ese orden. De aquí que de la confusión amorosa, también se desprenda la reflexión sobre el estado del hombre, perdido en el laberinto de la existencia, enfrentándose a la dificultad de comprender lo que le rodea e incluso de comprenderse a sí mismo, por ello el estado de confusión de los personajes es frecuente y el mito del laberinto de Creta se desarrolla y avanza con la obra estructurándola, indu-

<sup>6</sup> II, 508-527.

dablemente se llega al máximo de condensación semántica de este mito en la jornada segunda conforme la confusión ha ido avanzando:

¿Pero para qué refiero  
 tiempo, vida, muerte, sombras,  
 sangre, nombre, turcos, persas,  
 guerra, paz, amor, victorias?,  
 si para encerrar un monstruo  
 Creta un laberinto forma  
 porque en decirte quién soy  
 hago el de Creta y de Troya<sup>7</sup>.

Otro aspecto de la confusión en el plano temático es el que introduce un motivo muy frecuente en la obra de Mira de Amescua, el del criado infiel o mal privado, aquel que engaña a su señor y provoca confusión asumiendo el papel de éste. Toda transgresión en este plano exige el castigo del culpable, que sólo puede ser perdonado por su señor.

Toda esta serie de subtemas se introducen en la escena a través del recurso de la mediación, lo que permite que el mediador actúe en provecho propio o simplemente manipule esta mediación para un fin distinto de el que le fue solicitada, de esta forma se trastocan los papeles hasta el punto de que los personajes son conscientes de ello y, a lo largo de la jornada tercera, aparezca hasta dieciocho veces un verso repetido, «¡Cabe mayor confusión!», finalizando los parlamentos de casi todos los personajes.

En el ámbito de éstos es precisamente donde hay que buscar el origen de la confusión, porque esta situación aparece muy pocas veces en la obra como producto del azar, quizás únicamente podamos contabilizar en la jornada tercera la equivocación de Vertilo al confundir la escalera que ascendía a la torre-prisión con la que debía subir para alcanzar el balcón de Fenisa, por lo que al utilizarla queda encerrado cuando Licio, casualmente pasa por allí y retira la escala.

<sup>7</sup> II, 319-326.

Pero la mayor parte de las veces es el personaje el que voluntariamente provoca la confusión, siendo, a la vez, agente y víctima; esta situación se produce cuando se deja llevar por su imaginación dándole a esta última palabra el sentido que tiene en la época de apariencias, ficción o engaño, este sentido no sólo está presente en la poética dramática, donde se habla de ella frecuentemente, sino que la encontramos como uno de los elementos centrales del pensamiento de Huarte de San Juan<sup>8</sup>, que a su vez divulga ideas de Aristóteles y Santo Tomás y que resalta el componente biológico de la imaginación que, según su teoría, mediante el flujo sanguíneo controla el equilibrio emocional del sujeto desbocando o controlando las pasiones. Hay pues, según este planteamiento, una doble vertiente en la imaginación, la positiva y la negativa, que depende del libre albedrío y que da autonomía al personaje a la hora de utilizarla, pero que a la vez le lleva a ser el sufridor de sus engaños o apariencias, pues una vez que se ha generado la confusión, el propio desencadenador es su víctima.

Pero no podemos olvidar la vertiente positiva, si la imaginación al descontrolar la pasión, amor, poder, ambición, etc., se hace acreedora del castigo, cuando es «buena imaginativa», por utilizar el término de Huarte, se convierte en ingenio e industria, que aunque también crea ficciones y apariencias, pueden ayudar al personaje a reconducir su propia situación, así Ausonio decide pasar por loco gracioso<sup>9</sup> o Fenisa inventa el romance entre Vertilo y Leonora<sup>10</sup>.

Habría aquí que resaltar que el papel de las mujeres en la obra nos las presenta en esta segunda vertiente positiva. Sus engaños, aunque obedecen al tópico de la mujer engañosa, son una respuesta correctora del desorden, así las dos reaccionan de

<sup>8</sup> Huarte de San Juan, *El examen de ingenios para las ciencias. Donde se muestra la diferencia de habilidades que hay en los hombres, y el género de letras que a cada uno responde en particular*, Baeza, 1575.

<sup>9</sup> III, 1.564-65.

<sup>10</sup> III, 574-578.



igual forma cuando sus hermanos respectivos las quieren utilizar de terceras en sus amores:

FENISA

Para tan subida prima,  
haré muy mala tercera  
.....

Más vale no porfiar;  
burlando digo que sí<sup>11</sup>.

Leonora es incluso más tajante que la infanta en su reacción:

LEONORA

Mi hermano será burlado  
por sólo hacerme tercera  
de su tormento y cuidado<sup>12</sup>.

O bien Fenisa crea una confusión más compleja, para poder aclarar la verdadera personalidad de Ausonio y así conseguir su objetivo de casarse con él.

El tercer plano que me he propuesto analizar es el del lenguaje, ya que en un texto que tiene como misión crear escena y situaciones, el lenguaje lleva un peso central como instrumento de la confusión. Aunque sólo aparece una alusión a la Torre de Babel, es junto con el laberinto el símbolo estructurador del tema. Por eso la torre-prisión tiene esta doble ambivalencia al ser laberinto y al ser Babel al mismo tiempo. Se trata del signo de la confusión a partir de la soledad y la incomunicación del sujeto<sup>13</sup>.

Los personajes son conscientes de no entenderse al hablar, pero casi siempre el único que capta el doble plano lingüístico y, por lo tanto, la confusión, es el espectador que, a veces, asiste a escenas en las que los personajes construyen un falso diálogo de doble sentido que sólo él entiende, es lo que

<sup>11</sup> I, 386-398.

<sup>12</sup> I, 449-451.

<sup>13</sup> II, 216.

ocurre en la escena en la que unos soldados juegan a los naipes y Vertilo introduce en la conversación de los jugadores su propio drama, manteniendo la conversación el sentido en los dos niveles:

VIEJO

Perderás,  
si dura mucho este juego.

VERTILO

Si este juego mucho dura,  
perderé.

VIEJO

Tu dicha es esa.

VERTILO

¿Quién me tiene preso?

MOZO 3

El rey.

VERTILO

El rey que sabía mi engaño;  
para, fortuna, tu rueda  
pues el mal que siempre dió  
paró en ella.

MOZO 1

No paró.

VERTILO

No paró, que más mal queda,  
al fin he vuelto a mi centro;  
ninguna disculpa hallo,  
mas si salgo de aquí dentro  
para huir, ¿qué me falta?

MOZO 2

El caballo<sup>14</sup>.

Por supuesto que hay una gran riqueza de procedimientos para dar ambigüedad al lenguaje, desde los temáticos como la locura de un personaje o el fingimiento de otro, hasta los procedimientos referenciales como el equívoco, la ironía, la paradoja, etc. Si a ello añadimos el carácter emblemático y sim-

<sup>14</sup> III, 940-963.

bólico que adquieren algunos objetos encontramos una densidad de significaciones que forman conjuntos interrelacionados entre sí, esto sucede con el retrato, que desencadena el amor en los personajes, que está visto como imagen o apariencia, lo que provoca una reflexión sobre la posibilidad del hombre de captar la realidad de su entorno. También la carta, papel frágil, provoca otra reflexión sobre el engaño aparential y al ser la transmisora del amor se convierte en objeto manipulado y engañoso.

Por otra parte, como ya hemos tenido ocasión de ver, la cita mitológica, muchas veces expresada mediante perífrasis y alusiones, completa un cuadro significativo en el que el espectador, hoy sólo lector, se ve forzado a incorporarse, no tanto a la búsqueda del desenlace, que por el tipo de obra sabe perfectamente cuál va a ser, sino a buscar o sorprender el artificio utilizado por el autor para salir del laberinto, una vez que está prendido en la trama del juego y va aplicando las distintas claves que el lenguaje le ha proporcionado.

Tras la confusión hay, pues, una lógica profunda de la existencia, la confusión es sólo una apariencia que se resolverá tras la intervención de un poder superior que devolverá cada personaje a su propio nivel, como veíamos en el tercer cuadro recogido anteriormente.

De forma que la solución final presenta una doble vertiente en esa intervención superior. Por una parte está la solución que podríamos llamar «Deus ex machina», esta solución ocurre en el ámbito de lo privado y afecta a la consciencia del individuo plasmándose en un soliloquio:

#### VERTILO

Cielo, fortuna, ocasión,  
amor, desgracia, deseo,  
culpa, castigo, razón,  
¿qué es aquesto en que me veo  
metido en una prisión?  
La culpa traigo conmigo;  
de ella he de ser castigado.

Mi cruel fortuna maldigo,  
 porque el hombre que ha pecado,  
 el solo se va al castigo<sup>15</sup>.

Por otro lado está lo que llamaremos la solución «*rex ex machina*» que actúa en el espacio de lo público y restituye el orden social finalizando así el argumento. La primera solución, «*Deus ex machina*», está en el fondo de esta segunda, pero así como en el ámbito de la consciencia no necesita ninguna mediación, el hombre dueño de su libre albedrío tiene que asumir su propia conducta, en la vertiente de lo público tiene que existir una mediación de ese poder superior que garantice el orden social y esa mediación ordenadora sólo la puede ejercer el rey, dentro de la mentalidad de la época, tal y como se repite en la mayor parte del teatro barroco.

Quizás nos podríamos preguntar para concluir, por qué ese exceso de motivos que pueden confundir al espectador. ¿Podríamos pensar en impericia de Mira, al ser ésta una primera obra? Pienso que no; si nos fijamos en dos ejemplos en los que se utiliza la palabra confusión veremos en qué horizonte teórico se sitúa el término y qué sentido tiene; en un momento dado Fenisa dice lo siguiente:

¿Hay más enredado estilo?  
 ¿Puede haber más confusión?<sup>16</sup>.

Y los versos finales de la obra son:

Si esta comedia no es buena  
 ¿Puede haber más confusión?<sup>17</sup>.

Lo que se está manejando aquí son categorías poéticas, que expresan una determinada concepción del teatro, que, por supuesto no es exclusiva de nuestro autor, sino que aparece precisamente compartida por otros grandes autores de su época.

<sup>15</sup> III, 917-926.

<sup>16</sup> III, 318-19.

<sup>17</sup> III, 1.333-34.

ca, así Lope escribe en carta al Conde de Lemos las siguientes palabras que me parecen reveladoras: «compitiendo en enredos con Mesqua y don Guillén de Castro sobre cuál los hace mejores en Comedias». El enredo es, pues, uno de los recursos que permiten al autor de teatro demostrar su valor, pero, a la vez, también el enredo es la forma a través de la cual se muestra el difícil equilibrio existente entre realidad y apariencia, la confusión no es una manera de expresar la fantasía, sino que refleja la profunda lógica pragmática del Barroco en la que tras una fantasía puramente aparental, la verdad establecida en el discurso ideológico se impone, la confusión ha servido sólo para que el espectador se convenza de que cualquier tipo de desorden, por enredado que aparezca, se resuelve volviendo al plano de la lógica social impuesta por el poder establecido.

