

The Winter's Tale y *El animal de Hungría* de Lope de Vega: ¿Dos avatares de la historia de la reina Sevilla?

CHRISTOPHER JOHN FOLLETT

El propósito de este artículo es dar cuenta de los motivos que unen algunas comedias de Lope de Vega (principalmente *El animal de Hungría*)¹ con *The Winter's Tale* de Shakespeare, y así dar algunas pistas que podrían servir en el rastreo de los orígenes de los elementos narrativos y simbólicos que tienen en común. A grandes rasgos, estas dos comedias se basan en una misma fábula —la de una reina a quien su esposo repudia bajo falsas imputaciones de infidelidad— a la cual agregan la intriga secundaria del encuentro de dos infantes cuyo enamoramiento conduce a la restitución de la reina. Es de interés, además, que hayan sido escritas en fechas muy cercanas (basándose en criterios estilísticos, S. Griswold Morley y Courtney Bruerton consideran que *El animal de Hungría* habría sido escrita entre 1608 y 1612, y señalan específicamente 1611-1612 como fecha más probable;² en cuanto a *The Winter's Tale*, se sabe que fue representado en 1611, “y no hay razón para dudar de que fuera de aparición reciente” en esa fecha).³ Es probable que esta proximidad de fechas no tenga mayor trascendencia, excepto en la medida en que podría indicar cierto gusto compartido por temas

¹Un estudio general de esta comedia se incluye (junto con el texto y una traducción al inglés) en mi tesis de maestría (Follett, 2006).

²Hay un elemento interno que parece apoyar esta opinión: en el acto II, v. 335, leemos la observación enigmática del barbero del pueblo (que se presenta como el dramaturgo más importante de Hungría): “de Vega me he vuelto en Prado”. Es probable que este juego de palabras refiera a la compra por parte de Lope de Vega de una casa en la Calle de Francos (ahora Calle de Cervantes) de Madrid, en la zona de entonces reciente expansión arriba del parque del Retiro que se dio en llamarse el barrio del Prado. (Además de ser “de Vega” de apellido, Lope había mudado de Toledo, ciudad famosa por su vega.) Si mi interpretación es correcta, la comedia no pudo haberse terminado antes de septiembre del 1611, la fecha en que la compra de la casa se efectuó.

³ Cito a Stephen Orgel 1996: 80.

“novelescos” en el teatro de la época.⁴ Si las dos comedias de hecho se hubieran escrito en fechas muy cercanas, la posibilidad de que una se haya inspirado en la otra sería mínima. Para ese periodo no se han identificado casos de comedias españolas inspiradas en obras del teatro inglés, ni *viceversa*.⁵ Sí hay, empero, varios pares de comedias que se inspiraron en una misma fuente: *The Duchess of Malfi*, de Webster y *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, de Lope; o *Romeo and Juliet* de Shakespeare y *Castelvines y Monteses*, de Lope, por ejemplo. En ambos casos, se trata de comedias basadas en cuentos de Bandello. Por otro lado, no hay necesidad de imaginarse que la comedia de Shakespeare pudiera haberse basado en la de Lope, ya que existe otra obra literaria que bien podría haber suministrado la mayor parte del material usado para construir el argumento de *The Winter's Tale*: dicha obra es una novelita escrita por Robert Greene y publicada por primera vez en 1588: *Pandosto, The Triumph of Time*, con título secundario *The History of Dorastus and Fawnia*.

Por supuesto, no se puede excluir, de entrada, la posibilidad de que dicha *novella* hubiese sido conocida en España, y así que le hubiera dado algunas ideas a Lope de Vega; pero tampoco hay evidencia interna que nos conduzca a identificarla como una fuente: las similitudes con la *novella* — muy obvias en el caso de *The Winter's Tale*— no lo son tanto en el de la comedia de Lope de Vega.

Es un hecho conocido que en aquella época las corrientes de influencia literaria fluyeron del sur al norte (es decir desde Italia, España o Francia hacia Inglaterra), y no al revés, lo que hace improbable la influencia sobre Lope de un texto de origen inglés. Además, parece ocioso postular la

⁴ *The Winter's Tale* es la penúltima en una serie de cuatro comedias que se han dado en llamar en inglés “Shakespeare’s romances”, por ciertas semejanzas que se han percibido con la literatura helénica y medieval de tipo fantástico.

⁵ Las comedias de Lope empezaron a publicarse en “partes” en 1604 (ésta es la fecha de la *Parte I*, que contiene *Ursón y Valentín*), así que es teóricamente posible que alguna comedia suya hubiera llegado en forma impresa a manos de Shakespeare o de su compañía. La primera edición supervisada por el autor fue la *Parte IX* (1617) —precisamente la que contiene *El animal de Hungría*—. En cuanto a las demás comedias de Lope a las que aquí hago referencia, *Los pleitos de Ingalaterra* apareció en la *Parte XXIII* en 1638, mientras que *La corona de Hungría* existe en versión autógrafa con fecha de 1623. Aunque carezco de datos al respecto, no creo que se pueda descartar por completo la posibilidad de que hubiera habido algún contacto “directo” en la forma de representaciones de obras en la corte inglesa por parte de alguna compañía española visitante durante el periodo de renovados contactos diplomáticos que siguió al ascenso al trono de Jacobo I en 1603.

influencia de *Pandosto* sobre el dramaturgo español, pues ya había compuesto varias comedias en torno a este mismo tema. *Los pleitos de Ingalaterra* (fechada en 1598-1603, según Morley y Bruerton), por ejemplo, coincide en varios puntos con el argumento de *The Winter's Tale* (en adelante WT); de hecho sus coincidencias son más exactas que las de *El animal de Hungría* (en adelante AH). Posteriormente, *Los pleitos* fue refundida con el nuevo título *La corona de Hungría* (el manuscrito autógrafo de ésta existe, con fecha de 1623) —una versión que difiere más en forma que en fondo de la anterior—. ⁶ Otra comedia que reproduce el esquema de la reina acusada de adulterio y finalmente vindicada es *El nacimiento de Ursón y Valentín* (obra temprana atribuida al periodo que abarca entre 1588 y 1595). Esta última se basó en un libro de caballería de origen francés, traducido a varios idiomas y de enorme popularidad;⁷ hay claras bases para decir que a su vez sirvió de punto de partida para la posterior *El animal de Hungría* (un elemento en particular que Lope desarrolló en UV —el del hombre salvaje— lo retomó, desarrollándolo con mayor profundidad, en AH).

Volviendo a la *novella* de Greene, otra cuestión sin resolver es de dónde habría sacado este autor su argumento. Aparentemente es de inspiración helénica —está llena de personajes con nombres de origen griego (y recordamos que las novelas bizantinas o helénicas estaban muy de moda en esa época en Europa occidental)—, pero no se ha identificado ningún texto en inglés o en otra lengua que pudiese haberle servido de fuente. Por lo tanto, se ha opinado que el cuento de Greene era totalmente de su invención (aunque él se haya valido de muchos elementos pescándolos de varias fuentes).

Lo más probable es que todas estas variaciones sobre un mismo tema sean ramificaciones de una tradición que empezó con una *chanson de geste* de finales del siglo XII, conocida (en las dos versiones que existen) como

⁶ Véase el estudio comparado de la versificación de estas dos comedias en D. Marín, *Uso y función de la versificación dramática en Lope de Vega*.

⁷Aunque la versión más antigua que se conserva en francés de la leyenda de los gemelos Ursón y Valentín, hijos de una reina de Francia, es un libro impreso de finales del siglo XV en prosa, algunos han supuesto que existió un original más antiguo en verso. Arthur Dickson, por ejemplo, postuló la existencia de un *verse romance* perdido que podría haberse escrito en la primera mitad del siglo XIV (véase Dickson, 1929). En cambio, Menéndez Pelayo opinó que este cuento podía “considerarse como un producto carolingio degenerado” que nunca existió en forma poética (Menéndez Pelayo, 1970: 139).

Macaire o *La reine Sebile*.⁸ Esta última (o algo muy parecido) fue traducida al castellano en la forma de un “libro de caballerías” intitulado *Vn noble cuento del enperador Carlos Maynes de Rroma e de la buena enperatriz Seuilla, su muger*, que data de finales del siglo XIV; este manuscrito tampoco se conserva completo, ya que se le ha perdido un fascículo entero.⁹ La *chanson de geste* — que presenta a la reina Sebile (o Blanche fleure, según la versión *Macaire*) como joven esposa del emperador Carlomagno ya avanzado en años— tiene una base histórica sumamente tenue; seguramente es resultado de la adaptación de material folclórico de origen mucho más antiguo y de su concreción alrededor de la figura del emperador franco.¹⁰

Lo que me interesa plantear es que ciertos rasgos de *El animal de Hungría* (y en segundo lugar de *Los pleitos de Inglaterra*) conducen a pensar que tal vez existió una fuente común que podría haber servido tanto a Greene como a Lope de Vega (o, alternativamente, a otros escritores que a su vez hubieran inspirado a ellos), y que Shakespeare también pudo haber conocido alguna de estas fuentes hipotéticas. Es importante tener en cuenta que si bien la *chanson de geste* que acabo de mencionar con bastante seguridad representa el origen de la tradición literaria de la cual tanto *The Winter's Tale* como *El animal de Hungría* son muestras, sería totalmente incorrecto describirla como su “fuente”. Ya que no me ha sido posible identificar un texto que cumpla con este papel, me limitaré, en la sección que sigue, a detallar las similitudes (y algunas diferencias) entre estas dos comedias basadas en la leyenda de la reina calumniada, y que parecen indicar que tal fuente tiene que haber existido. Empezaré con los elementos que unen sus argumentos.

⁸*Macaire* es el título dado por M.F. Guessard y A. Mussafia a sendas ediciones de un poema escrito en versos de diez sílabas en “dialecto franco-italiano”. *La chanson de la reine Sebile*, por su parte, remite a un poema en francés algunos de cuyos fragmentos compuestos en alejandrinos han sobrevivido sin llegar a constituir una obra completa. Se considera que los dos poemas son versiones de un mismo cantar primitivo; la segunda de estas dos versiones contiene varios elementos importantes ausentes en la versión decasilábica, y se ve claramente que *La chanson de la reine Sebile* fue la versión “definitiva” traducida a varios idiomas (por lo menos al español, al holandés y al alemán) en versiones en prosa, aunque no se conoce ninguna en inglés.

⁹Véase Maier y Spaccarelli, 1982. Este manuscrito descubierto en la biblioteca de El Escorial forma parte de un grupo de *romances* recopilados para formar “una especie de ‘antología’ de nueve relatos de separación y vuelta al espacio familiar y la felicidad perdida”, como lo describe Nieves Baranda, quien ha publicado una versión del cuento basada en la edición impresa de 1532 (Baranda, 1995: xlvi).

¹⁰ Esta tradición se encuentra desentrañada en el libro de Margaret Schlauch (Schlauch, 1927).

I

Elementos argumentales

1. Ambas tratan de un rey que repudia a su esposa por supuesta infidelidad: en *WT*, el rey Leontes de Sicilia sufre un ataque de celos, al imaginar que su reina, Hermione, tiene relaciones deshonestas con Polixenes, rey de Bohemia y amigo de la infancia de Leontes; en *AH* es Faustina, la cuñada del rey Primislao, quien convence a éste de la infidelidad de la reina Teodosia, para luego ocupar su lugar al lado del rey.

2. Se supone que la reina muere, pero de hecho ella sobrevive para seguir viviendo en secreto en un lugar aparte (en *WT* es trasladada a la casa de una dama de la Corte donde queda oculta; en *AH* se mantiene viva en las montañas, protegida por las mismas fieras que supuestamente la habrían devorado, y ella misma se convierte en "animal").

3. Dos reinos están implicados en el asunto: en *WT* son Sicilia y Bohemia; en *AH* Barcelona y Hungría. Cabe hacer notar que, aquí, se observa una diferencia importante entre los dos argumentos: en *WT* los dos reinos están unidos por la amistad de sus gobernantes, en *AH* no hay ningún lazo orgánico anterior entre los dos. Además, en *WT* la acción se desplaza entre un reino y el otro, mientras que en *AH* toda la acción tiene lugar en Hungría; Barcelona nunca se representa en el escenario.

4. En ambas comedias el heredero de uno de los reinos es abandonado a su suerte en el otro: en *WT*, Perdita, la hija de la reina repudiada de Sicilia (según el rey, una bastarda) es abandonada en la costa de Bohemia; en *AH*, es Felipe, el nieto del conde de Barcelona y del rey de Nápoles (rechazado por el conde por ser producto de una unión secreta no aprobada por él) el que es abandonado en la costa de Hungría.

5. En ambos casos, al hijo abandonado lo descubre y alberga algún campesino (con la peculiaridad de que en la comedia de Lope se trata de un "noble", aunque de circunstancias "humildes").

6. En cada una de las dos comedias, los reyes que injustamente repudiaron a sus esposas sufren bajo una maldición divina que les impide tener sucesión.

7. El hijo abandonado conoce al heredero del otro reino; en *WT*, la infanta Perdita de Sicilia conoce al hijo del rey de Bohemia, quien la visita en la casa de su padre adoptivo. En *AH*, el asunto está más enredado; Lope hace que Rosaura, la hija de Primislao, rey de Hungría (que éste tuvo con su cuñada, dando por hecho que su antigua esposa ya estaba muerta), también sea separada de su familia. Rosaura es la única de los hijos de Primislao con su segunda esposa Faustina que logra sobrevivir más de un año después de nacer. Sin embargo, la niña es raptada por su tía, la repudiada Teodosia, y llevada a una cueva en la montaña, donde ambas viven como mujeres salvajes. Años después, Rosaura conoce a Felipe.

8. Un lapso considerable separa este primer capítulo del asunto de su segunda parte, la que empieza cuando los dos hijos están en edad de conocerse y enamorarse.

9. Al final, el rey se reúne con su esposa y su hija perdida. Después de conocer la verdadera identidad de cada uno, los dos hijos se casan.

Motivos

Los anteriores son, básicamente, los elementos argumentales que las dos comedias comparten. Hay también algunos detalles menores, pero significativos.

(a) Es de suma relevancia que el hijo desterrado sea expulsado de un país relativamente rico hacia otro más pobre. Se hace hincapié en esta relación desde la primera escena de *WT*: "...you shall see [...] great difference betwixt our Bohemia and your Sicilia", dice el cortesano Archidamus a modo de disculpa. De manera semejante, en el segundo acto de *AH*, el hidalgo Lauro insiste en la pobreza de su entorno rural húngaro comparado con el de Barcelona e insta a Felipe a que emprenda "una jornada / a España antes que yo mi muerte vea", ya que "Aquí todo es pobreza"; en el primer acto de la comedia, también, se pone cierto énfasis en el ambiente de pobreza en el que se desarrolla la acción.

(b) Aunque se trata de algo en sí nada inusual, la reina es de origen extranjero: Hermione (*WT*) es hija del emperador de Rusia; Teodosia (*AH*) del rey de Inglaterra.

(c) Una importante diferencia entre las dos comedias es el hecho de que, al final de *AH*, el padre de la reina interviene para reparar el honor de su hija. Probablemente, este último detalle tiene su origen en *La reine Sebile*, donde todo termina en una guerra que el emperador de Constantinopla, padre de Sebile, libra contra Carlomagno. Esto se omite por completo en *WT*, donde solamente queda la mención de su ilustre ascendencia por parte de Hermione durante su enjuiciamiento; tampoco la *novella* de Greene termina en una guerra, aunque, por lo menos, el temor de que Egistus pudiera aliarse con el Emperador de Rusia preocupa a Pandosto y lo disuade de lanzarse a una guerra de venganza contra aquél.¹¹

(d) En *WT*, se observa cierta insistencia en el tiempo, personificado como una fuerza casi divina, y representado en forma de coro al principio del Acto IV. Probablemente, Shakespeare toma este motivo de *Pandosto*, donde constituye parte del título mismo: *Pandosto: or The Triumph of Time*. En *AH*, la insistencia es menor, pero hay frases como las siguientes: la reina Teodosia dice, “Lo que mi desdicha ordena / no pudo el tiempo excusar” (I: vv. 44-45; 422b), y “Eso por sus tiempos viene, / que el tiempo lo ordena todo” (II: vv. 865-866; 443b). El embajador de Barcelona dice “¡Oh, señor, qué ingrato / fue el tiempo a tantas fatigas!” (III: vv. 855-856; 457b).¹²

(e) Un diálogo de tipo filosófico tiene lugar entre uno de los reyes y una de las hijas. En *WT* se trata del rey Polixenes y Perdita, la hija del que fue su gran amigo, Leontes. En *AH* son el rey Primislao y su propia hija los que entablan dicha conversación. En cada caso se discute algo distinto: en *WT* la cuestión del derecho de inmiscuirse en los procesos de la naturaleza (en lo que se sobreentiende una discusión en torno a la mezcla entre distintas clases sociales), y en *AH* la del derecho de los reyes de quitarle la vida a un súbdito, más un problema de tipo *iusnaturalista* acerca de la culpabilidad. Estos dos

¹¹Aquí hay una diferencia entre la versión que da Shakespeare de la historia y la relatada por Greene; en *Pandosto* quien está casado con la hija del Emperador de Rusia es Egistus.

¹² Doy los números de versos según la edición electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; las referencias de páginas y columnas refieren a la edición de Cotarelo.

diálogos, aunque tratan de asuntos distintos, ocurren en un punto comparable en el curso del proceso dramático. Antes del mencionado diálogo entre Primislao y Rosaura (que tiene lugar en el tercer acto), hay otro muy extendido (que ocupa varias escenas del segundo) entre Rosaura y su tía Teodosia; éste versa sobre cuestiones como la generación humana, las relaciones entre los sexos, y las fuentes del conocimiento. Curiosamente, Rosaura ofrece a sus interlocutores posiciones que una y otra vez podrían considerarse “progresistas”, mientras que la postura de Perdita frente a Polixenes es inflexiblemente conservadora.

(f) Cerca del final de las dos comedias, el rey se encuentra en compañía de su hija, a quien no reconoce; en este punto, la *novella* de Greene hizo que el rey se enamorase de su propia hija y tratase de imponerle su voluntad (motivo incestuoso que Shakespeare atenúa). Este motivo también se encuentra en *AH*, aunque invertido, ya que es la hija salvaje, Rosaura, quien se quiere ofrecer al rey, su padre, para que “nazcan de mí / treinta reyes o cuarenta”. De modo semejante, el motivo del castigo cruel (IV, iv: 422-423) que Polixenes amenaza infligir a Perdita —quien, según las imaginaciones de Leontes, tendría que ser su hija— parece encontrar un eco en la orden dada por el Rey de Inglaterra a que se someta a Teodosia, su hija en disfraz de campesino, a “algún tormento” (III: 1075, 460a).

(g) Aunque Lope introdujo una diferencia importante, que ya mencioné (véase más arriba, párrafo 7), al hacer que los dos hijos (y no sólo uno) sean apartados de sus progenitores, él también —en las circunstancias del rapto— incorpora lo que parece ser un motivo común, ya que en *WT*, al tocar tierra con la infanta Perdita, al cortesano Antigonus lo sorprende un oso que lo devora, pero que deja a salvo a la infanta. Este suceso es análogo a la aparición de la osa en *Ursón y Valentín*, la cual rapta al primero de los gemelos nacidos de la exiliada Margarita, reina de Francia, para que la madre alumbre al segundo hijo. El hecho de que en *AH* el “animal” Teodosia quite a la infanta Rosaura a su madre en el momento del parto obviamente se inspira en el mismo motivo. Aunque las fieras que protegen a Teodosia en *AH* no tienen un equivalente directo en *WT*, tampoco desaparecen por completo del cuadro: aparte del oso que en efecto deja viva a la infanta Perdita mientras devora a Antigonus, en *WT* está

la súplica que hace éste antes de partir de Sicilia con el mandato de abandonar al bebé: "Some powerful spirit instruct the kites and ravens / To be thy nurses. Wolves and bears, they say, / Casting their savageness aside, have done / Like offices of pity."

Existen algunos elementos más, que funcionan entre el nivel de la imaginaria (o de los motivos) y el de la *dianoia* (o de las ideas); uno de ellos es la presencia en las dos comedias de una serie de referencias botánicas y mitológicas. Por su trascendencia, estos elementos merecen un tratamiento más profundo, pero que, más adelante en este texto, me limitaré a esbozar.¹³

Las divergencias entre Shakespeare y Greene

Como ya se ha mencionado, la fábula de *WT* se tomó de la *novella* de Greene, *Pandosto*; o por lo menos así lo han creído casi todos los que han estudiado el tema. Sin embargo, hay algunos detalles en los que Shakespeare se apartó del esquema trazado por Greene. Uno es el hecho de que, en *Pandosto*, el que sufre el ataque de celos irracionales (Pandosto) es rey de Bohemia, y el supuesto burlador (aquí llamado Egistus) es rey de Sicilia. Shakespeare invierte esta relación, "para que toda la acción que, en la novela, transcurre en Bohemia se suceda en Sicilia en el caso de la comedia, y *viceversa*" (Schanzer, 1969: 18); esto implica que el bebé desterrado sea llevado de Sicilia a Bohemia. En opinión de Ernest Schanzer, la diferencia se debió a que Shakespeare o bien pensó que la costa de Bohemia era un lugar más idóneo para la aparición de un oso que la de Sicilia, o bien estaba pensando ya en la cuarta escena del cuarto acto (que constituye el núcleo de la segunda mitad de la obra), donde el rey Polixenes de Bohemia sorprende a Florizel y a Perdita en un festejo de celebración del esquila de las ovejas: el dramaturgo habría querido evitar todas las asociaciones de la literatura pastoril que conllevaba el nombre de Sicilia, para así asentar esta parte de la trama en un ambiente idílico pero también más cercano a la realidad que el público de esos tiempos habría conocido.¹⁴

¹³ Asimismo, el tema de las relaciones entre los sexos es central en ambas comedias; sin embargo, examinarlo aquí rebasaría el alcance de este trabajo.

¹⁴ En cambio, Stephen Orgel sugiere que la razón de la divergencia yacía en que Shakespeare quería mantener la relación entre Perdita y Prosérpina, quien, según el mito, regresaba cada primavera a Sicilia; es en alusión a este mito que dice Leontes a su hija "Welcome hither, / As is the spring to th'earth" (Orgel, 1996: 45-46).

En cuanto a este punto se observará, además, que entre Sicilia y Bohemia, los dos polos de la acción, hay un contraste que responde a una diferencia histórica. Sicilia fue una parte céntrica de la antigua civilización greco-romana, mientras que Bohemia se situaba fuera del ámbito clásico en los confines de la Europa civilizada; en la época de Shakespeare, se habría imaginado, todavía, como un lugar remoto. Pero esto adquiere más peso si comparamos lo que pasa en la comedia de Shakespeare con lo que sucede en la de Lope. En *AH* los dos polos geográficos son el condado de Barcelona y el reino de Hungría; es fácil entender que entre éstos existe el mismo tipo de relación que se mantiene entre los dos polos de *WT*. Por un lado, un país civilizado y rico; por otro un país remoto en los límites del mundo católico (e incluso de la cristiandad), probablemente pobre y no tan civilizado (por lo menos así lo habría imaginado un español de la época de Lope). Además, hay un claro nexo político entre la Barcelona de Lope y la Sicilia de Shakespeare: desde el siglo XII, los descendientes del conde de Barcelona reinaron sobre Aragón; en 1282, el rey Pedro el Grande de Aragón fue proclamado rey de Sicilia, y en 1442 Nápoles y Sicilia se unieron bajo Alfonso V de Aragón.¹⁵ Esta relación geográfica —expresada en el desplazamiento de un joven príncipe (o de una princesa) al ser expulsado del mundo civilizado hacia un ambiente rural en otro país más pobre y alejado de la “civilización” — es igual en la comedia de Shakespeare y en la de Lope; y esto, a mi parecer, da razones para pensar que, más que mejorar el esquema simbólico de Greene, Shakespeare lo estaba corrigiendo —es decir, se propuso volverlo a un estado anterior—, o, simplemente, que lo estaba ignorando. Podría haber sido más bien Greene —para quien el posible simbolismo del contraste entre los dos reinos no resultaba interesante— el autor de la inversión.

Otra diferencia muy importante entre *WT* y *Pandosto* está en la manera en que se efectúa el traslado de la infanta de un reino al otro. Greene echa mano de un motivo que pertenece al mundo del cuento folclórico o *romance* en su forma más primitiva —se pone al bebé en un barquito que por pura suerte, o por voluntad divina, llega a la costa de Sicilia—. En cambio, Shakespeare hace que al cortesano Antigonus se le encomiende la misión de

¹⁵ En cuanto a Hungría y Bohemia, fueron dos reinos medievales contiguos, cada uno de los cuales, en el momento de su apogeo, llegó a incluir territorios sobre la costa adriática.

llevarse a Perdita y abandonarla en “some remote and desert place quite out / Of our dominions” (*WT*, II, iii: 175-6). Antigonus, motivado por la reina Hermione, que se le aparece en un sueño, elige la costa de Bohemia como lugar donde dejar a la criatura. J.H.P. Pafford explica que esta diferencia forma parte de una estrategia adoptada por Shakespeare para hacer más plausible el argumento. Esto sin duda es cierto; pero, de nueva cuenta, encontramos que, al distanciarse de Greene, el dramaturgo inglés se aproxima más a su congénere español.

Otro motivo que Shakespeare no tomó de Greene es el episodio de la fiera causante de la desaparición de Antigonus; este último, como dice la acotación, abandona el escenario perseguido por un oso. Inmediatamente después, entra en escena un pastor que se queja de que algunos cazadores han asustado a dos de sus mejores ovejas, y han provocado su huida adonde los lobos las comerán. Luego sale el hijo del pastor, y anuncia que acaba de ver hundirse el barco de los sicilianos y, además, que el oso se estaba comiendo al caballero. Pafford pensó que Shakespeare habría agregado el detalle de la caza —así como la introducción de Antigonus para dejar la criatura— con el mismo propósito de incrementar el realismo, ya que da una explicación para la aparición del pastor en busca de sus ovejas, algo que, en *Pandosto*, ocurre por pura casualidad. El crítico cita a S.L. Wolff, en cuya opinión Shakespeare había tomado este detalle del *Dafnis y Cloe* de Longo, en la versión de Angel Day, que se publicó en 1587 (Pafford, 1996: lxxv).¹⁶ Sin embargo, aunque el motivo de la aparición de los cazadores bien pudiera servir como explicación de la huída de las ovejas, no parece una buena explicación para el episodio del oso; uno pensaría, más bien, que una fiera espantada por cazadores se ocuparía en escapar a un lugar más seguro antes de detenerse para devorar a un hombre. De hecho, toda esta escena parece ser de una irrealidad onírica intencionada. Volveré a este punto más abajo.

WT se diferencia de *Pandosto* en otro aspecto relevante. En la *novella* de Greene, la tensión emocional causada en la reina Bellaria por la acusación de su marido, su encarcelamiento, su enjuiciamiento y, finalmente, la muerte de

¹⁶ Wolff consideraba que *Dafnis y Cloe* era “no sólo una fuente secundaria, sino una primaria de *The Winter's Tale*” (Pafford, 1996: lxxv). Perrot identificó un episodio en *Lisuarte de Grecia* como inspiración de esta escena, opinión en la que concurrió Astrana Marín: “Son muchas las coincidencias para que resulten casuales. La rareza misma de la caza del oso a orillas del mar, donde el animal despedaza al cortesano, se explica difícilmente sin la reminiscencia de *Lisuarte*” (Astrana Marín, 1932: 117; Duque, 1991: 175).

su hijo (que se presenta como un castigo divino contra Pandosto) son más de lo que ella pueda aguantar, y se muere. Además, al final del cuento, el propio rey, tras descubrir que la joven a la que había tratado de someter sexualmente era su propia hija, cae en una profunda melancolía y se suicida; así pone fin a la tragedia que desencadenó cuando provocó la muerte de su esposa y de su primogénito. En cambio, Shakespeare rechaza el desenlace trágico de *Pandosto*, y prefiere la solución característica del *romance*¹⁷ —el reencuentro del marido con la esposa y su reconciliación, además de la feliz reunión de los padres con la hija perdida—. Ésta es la misma solución que Lope da a la historia en *AH*, y en esto sigue las líneas generales de un argumento que ya había usado en *Los pleitos de Ingalaterra*. El Rey cree que su esposa ha muerto, pero ella sólo está oculta, y esto es algo que todas estas comedias tienen en común.¹⁸ La idea de hacer de Hermione una estatua que, por arte de magia o por milagro, se convierta en la verdadera reina “renacida” se ha considerado original de Shakespeare,¹⁹ y él va más allá que Lope en hacer que incluso los espectadores crean en su muerte. La manera en que Lope trata este elemento en *AH*, al convertir a la reina Teodosia en “animal” durante sus años de ausencia, también es sin duda una aportación original.²⁰

Otra versión de la leyenda de la reina repudiada: *Los pleitos de Ingalaterra*

Esta comedia, escrita entre finales del siglo XVI y principios del XVII, es mucho menos rica en expresión, ideas y cualidades dramáticas que *El*

¹⁷En el sentido en que se usa esta palabra en inglés, en referencia a la novela helénica, o los *romanz* franceses, por ejemplo.

¹⁸Así, cuando la Reina, disfrazada de campesino, le dice al Rey que la “salvaje” que tiene encadenada en su palacio es su propia hija, éste contesta: “Si [...] / yo viera *resucitar* / la reina Teodosia muerta, / y que ella propia a mí mismo, [...] me dijera que es mi hija, / no pienso que lo creyera” (*AH*, III, vv. 1086-1092: 469a).

¹⁹ Por supuesto, Shakespeare no inventó el motivo, ya que viene del mito de Pigmalión; por otra parte, Joseph de Perott pensó que se habría inspirado en otro episodio de *Lisuarte de Grecia* (véanse mis comentarios más abajo).

²⁰ Al parecer, la idea de echar a la Reina a las fieras sigue otra tradición asociada con Carlomagno: la historia de su madre Berta, que fue atada a un árbol en un bosque y abandonada ahí, según el relato que se encuentra en *La gran conquista de Ultramar* (por supuesto, el motivo es muy conocido a partir de numerosos cuentos folclóricos, entre ellos el de Blancanieves).

Animal de Hungría; en general, parece mucho más convencional que ésta. Con todo, no es menos interesante para los fines de este estudio. Como ya lo mencioné, fue refundida, y mejorada, con el título *La corona de Hungría*, unos veinte años más tarde; pero el interés de *PI* estriba en que reproduce una parte significativa del mismo material que Shakespeare iba a usar, una década después, como base de *The Winter's Tale*. También, para nuestros propósitos resulta valioso el que *PI* (en su primer acto) llena el vacío que resulta, en *AH*, del hecho de que esta última empiece *in media res*: lo que corresponde a todo el material que forma la base de los primeros tres actos de *WT* (con excepción de la última escena del tercero) se encuentra en los largos monólogos que Teodosia pronuncia a principios de la primera jornada.

En *PI*, quien repudia a su esposa por celos irracionales es un rey de Inglaterra llamado Eduardo, al pensar que la reina tiene relaciones ilícitas con un cortesano que la conoce desde antes de las bodas. La relación entre el rey y su privado Florisandro, quien intenta convencerlo de su falta de cordura al sospechar de la castidad de la reina, también recuerda mucho la del rey Leontes en *WT* con su privado Camillo. En cuanto a la vida de la reina durante los largos años de separación, escondida en la casa de Florisandro, es *PI* la que muestra más semejanzas con *WT*.

Cuando empezamos a examinar en detalle el texto de *PI* observamos unas similitudes sorprendentes con el de *WT*. Se acordará que la segunda escena de esta comedia empieza con estos versos pronunciados por Polixenes:

Nine changes of the watery star hath been
The shepherd's note since we have left our throne
Without a burden.

(*WT*. I, 2, vv. 1-3)

La mención de los nueve meses tiene importancia ya que este lapso hace factible (aunque altamente improbable) que el hijo de Hermione que está por nacer sea de Polixenes: una suposición que, poco tiempo después, Leontes llega a creer. Este detalle no viene de la *novella* de Greene —donde no se especifica el lapso que Egistus ha pasado en la corte de Pandosto

cuando éste empieza a sospechar de su invitado—. ²¹ Su posición al comienzo de la acción propiamente dicha (la primera escena es un diálogo entre dos cortesanos cuya función es más bien la exposición, casi a modo de coro) confiere a estas palabras una prominencia especial. Ahora bien, en *PI* encontramos una insistencia más o menos similar en el lapso que el conde de Bura ha pasado en la corte de Eduardo de Inglaterra. Dice el rey:

Diez meses ha que el francés
me dio a Leonor y que puso
en estos reinos los pies... (PI. 497b)

La francesa Leonor había venido a Inglaterra acompañada del conde de Bura para desposarse con el rey; pero todo el mundo sabe que el conde fue antes uno de sus pretendientes; por eso, su prolongada estancia hace que Eduardo recele de sus intenciones:

Acompañarla fue justo
hasta Londres y mostrar
de mi casamiento gusto;
pero tanto acompañar,
¿A quién no causa disgusto? (PI. 497b)²²

El privado Florisandro también hace notar este lapso, aunque no concuerda precisamente con el rey en cuanto al número de meses:

²¹ Jonathan Bate (1993: 224) opina que la forma en que la idea se expresa sugiere la influencia del relato en los *Metamorfosis* de Ovidio (2: 453) de la violación por parte de Júpiter de la ninfa Callisto y su subsiguiente transformación por Juno en osa. En la traducción inglesa de Golding se lee: "Nine times the Moone full to the worlde had shewed hir horned face...".

²² Esto recuerda el motivo de los celos de Carlomagno en otro cantar que trata de la reina Seuilla, el *Maynete*, también conservado en la prosa de *La gran conquista de Ultramar*. En ese texto leemos: "...e porque la dueña amaba al conde Morante e se fiaba en el, porque la levara bien e mucho en salvo, mostrábaselo en todas las cosas, tanto, que algunos que lo desamaban por envidia que le habían, levantáronle que él dormía con ella, e revolviéronlo con Carlos, diciendo que non podría ser que aquel amor tamaño fuese sino por aquella razón" (GC, II, XLIII: 181).

Habrá ocho meses ya, y aun más de nueve,
que acompañó a la Reina con seis naves (PI. 504b)

El rey ve confirmadas sus sospechas a raíz de un incidente del cual en parte es testigo. El conde se aprovecha de un truco para acercarse a la reina cuando está sola, y trata de abrazarla; en ese preciso momento entra el rey y, en la confusión, la lechuguilla de la reina se atora en la punta del cuello del conde. Para encontrar una salida a esta situación tan embarazosa, el conde inventa la historia de que “una araña le subía / por el rostro” de la Reina, y que él había tratado de quitársela. Con la emoción provocada por este contratiempo, se adelanta el parto de la reina. Ella se desmaya y la sacan de la estancia; luego dice el rey:

Ella pare²³ si la esfuerza
el dolor que la acompaña.
El cielo su piedad tuerza;
que parto por una araña
será ponzoña por fuerza. (PI. 502a)

Resulta tentador pensar que esta araña inexistente que el conde dice haber quitado de la cara de la reina podría ser la misma (en términos de orígenes) que el rey Leontes imagina, de manera hipotética, en un famoso pasaje de *WT*:

There may be in the cup
A spider steep'd, and one may drink, depart,
And yet partake no venom, for his knowledge
is not infected...

²³ La edición de Cotarelo tiene “ella parte”, y este error se repite en la de Turner (*Obras completas de Lope de Vega*, vol. 10). No obstante, en el fol. 210v. de la edición facsímil publicada por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (“Clásicos en la Biblioteca Nacional: *Los pleitos de Ingalaterra*”), que se puede consultar en Internet (<http://www.cervantevirtual.com>), la lectura correcta se distingue claramente.

...I have drunk, and seen the spider.

(*WT*. II, 1, vv. 39-45)

Que esta coincidencia entre la araña metafórica de Leontes y la que inventa el conde difícilmente sería fortuita encuentra refuerzo en la quinta mención de este animal en *PI* —esta vez por parte de Florisandro—, donde el bicho muestra su capacidad para envenenar el mismo corazón del rey:

¡Ay, Dios, que ha de matarla el Rey recelo!
que como aquella araña le ha tocado,
hale vuelto, con rabia y con despecho,
ponzoña el corazón, incendio el pecho. (PI. 504a)

Otro detalle más se desprende de este episodio de la araña: el parto adelantado, hecho que el rey atribuye maliciosamente al susto que la araña le ocasionó a la reina. En *WT*, también, sabemos por boca de Emilia, la dueña que acompaña a Hermione, que,

...On her frights and griefs,
Which never tender lady hath borne greater,
She is, something before her time, delivered. (*WT*. II, 2, vv. 22-24)

Para deshacerse del conde, el rey se decide por la “solución Urías”: lo designa general de sus huestes para luchar contra el ejército irlandés que acaba de llegar a tierra en Escocia; y manda a su privado Florisandro a que tome posición detrás de él para que pueda dispararle en la espalda cuando se ofrezca la oportunidad. Esto, por supuesto, coincide (excepto en el método) con la orden dada a Camillo por Leontes de envenenar al rey Polixenes.

Finalmente, como ya mencioné, la idea de transformar a la reina en una estatua para luego volverla a la vida, como pasa en *WT*, parecería deberse a un toque de genio por parte de Shakespeare, ya que no forma parte del argumento ni de *Pandosto* ni de *AH* ni de *PI*. No obstante, hay una

curiosa referencia, no en *PI*, sino en la refundición que hizo Lope posteriormente, *La corona de Hungría*. Ya en *PI*, para que el rey de veras piense que su esposa está muerta, el cortesano Florisandro adopta la estratagema repugnante de matar a una esclava, amortajarla y meter su cadáver en el ataúd, mientras saca a la reina del palacio. Lope atenúa este motivo en *CH*, haciendo que la esclava se muera en circunstancias que nos parecerán algo sospechosas, pero que no llegan a explicarse completamente.²⁴ Luego, al exponer su plan a la dueña Flora —y para tranquilizarle los nervios—, el privado Liseno cita un episodio de la vida del rey David:²⁵

...No temas,
pues en las letras sagradas,
en figura de David,
puso Micol una estatua. (CH: 35a)

II

Algunas semejanzas temáticas entre *The Winter's Tale* y *El animal de Hungría*

En la primera parte de este artículo, me he concentrado en rasgos que se pueden tratar sin entrar en la *dianoia* de las obras que estamos considerando: elementos argumentales y ciertos motivos que se pueden abordar de manera más o menos superficial. Antes mencioné dos elementos que caracterizan las comedias *AH* y *WT*, y que merecen ser examinados con más detalle. Éstos eran: las referencias botánicas y los tejidos de referencias mitológicas que ambas comedias construyen. De hecho, como veremos, las dos cosas están estrechamente conectadas entre sí.

La flora. El “catálogo” de flores empieza en *WT* con la entrada de Polixenes y Camilo disfrazados al festejo de la trasquila en IV, iv. Perdita les ofrece a estos hombres maduros, a modo de bienvenida, las hierbas romero

²⁴ Dice Liseno: “para fingir su muerte / hoy se me ha muerto una esclava” (CH: 34b).

²⁵ El episodio viene de *I Samuel* (XIX, vv. 13ss.), donde Michal (según la *Authorized Version*), la esposa de David, mete “an image” del futuro rey de Israel en su cama, ya que sabe que Saúl viene a asesinarlo. La palabra “estatua” que parece tan rara, viene directamente de la Vulgata, donde leemos: “Tulit autem Michol statuum, et posuit eam super lectum, et pellem pilosam caprarum posuit ad caput ejus, et operuit eam vestimentis”.

y ruda, las cuales “keep / seeming and savour all the winter long”; el rey comenta, con un toque de ironía, la pertinencia de que les haya dado flores del invierno, y la joven confiesa que las mejores flores estivales —los claveles y las clavellinas jaspeadas (“carnations and streaked gillivors”)— no las tiene en su jardín por considerarlas “bastardas de la naturaleza”. En su lugar les ofrece lavanda, menta (o yerbabuena), ajedrea, mejorana, caléndula (“Hot lavender, mints, savoury, marjoram, / The marigold ...”) —todas éstas son plantas con propiedades curativas o culinarias, propias del jardín campestre—. Pero, cuando llega el turno de Florizel y de las jóvenes pastoras, Perdita lamenta la falta de flores de la primavera, y las que ahora menciona vienen de una antigua tradición mítico-literaria. Son, dice ella, las que Prosérpina dejó caer del carro de Dis (narcisos, violetas, lirios); y mezcla con ellas primaveras, prímulas y una *fritillaria* (la “crown imperial”) —flores típicas de las praderas inglesas, las primeras, y una importación oriental al jardín inglés la tercera—. El catálogo termina con la “flower-de-luce”, una planta heráldica más que biológica.

En *AH*, también, las referencias botánicas salpican ciertas escenas en los dos primeros actos (los que transcurren casi enteramente en un ambiente silvestre). Se nombran veintisiete especies en total, las cuales forman un conjunto heterogéneo, aunque todas son especies silvestres, con excepción parcial de la vid y el olivo. La mayoría (doce) son nombres de árboles; otras seis (violeta, rosa, lirio, azucena, jacinto oriental, lirio amarillo) vienen claramente de la misma tradición clásica que mencioné antes,²⁶ mientras que las nueve restantes (estrellamar, jara, enebro, espadaña, gamarza, junco, retama, vid, zarza) constituyen un variado grupo de plantas diversamente asociadas con montes, prados y ríos. No obstante, casi todas estas referencias se asocian con un lugar específico que se plasma como escenario de las acciones más dramáticamente intensas de estas primeras dos jornadas; ayudan a conformar lo que uno de los personajes denomina un “sitio ameno”, es decir un *locus amœnus*.

Lo que no se encuentra en *AH* es la tendencia a construir significados simbólicos para ciertas plantas. Esto es algo muy notable en *WT*, donde, además de las conexiones establecidas con estaciones de la vida natural y

²⁶ Ovidio, en su relato del rapto de Prosérpina en *Fasti* (IV, vv. 420ss.) da una lista bastante extendida de flores: violetas (*violaria*), rosa, azafrán (*crocus*), lirio blanco (*lilia alba*), jacinto (*hyacinthus*), caléndula o maravilla (*caltha*), amapola (*papaverea*, *rhoea*), amaranto, tomillo (*thyma*), y meliloto (una especie de trébol).

humana, se encuentran también asociaciones sexuales (“The marigold that goes to bed wi’th’sun, / And with him rises weeping...”; “pale primroses, / that die unmarried ere they can behold / Bright Phoebus in his strength...”). Además, es la mención de las “carnations and streaked gillivors”, lo que da ocasión a la discusión entre Perdita y Polixenes sobre la conveniencia de meter mano en los procesos biológicos de la naturaleza. En *AH*, en cambio, es difícil identificar significados emblemáticos para las distintas plantas que se nombran.²⁷ A pesar de estas diferencias, en ambas comedias, las referencias a las flores tienen el evidente propósito de indicar un entramado mitológico que subyace la acción representada, sea en forma directa — mentando plantas que se asocian con un mito específico— o de modo más general, como ingredientes naturales de un *locus amœnus*: un *topos* literario a su vez fuertemente vinculado con un buen número de mitos.

El *locus amœnus*. En principio, éste es mucho más que un paisaje pintoresco; es un sitio donde el mundo humano entrecruza con el de los dioses, y aunque siempre se presenta como un lugar de extraordinaria belleza natural, también es un lugar de peligro, normalmente rodeado de una naturaleza más salvaje, el *locus horridus* de las montañas o la selva impenetrable. Como explica Robert Coleman, “como tema literario, el *locus amœnus* tiene una larga historia de Homero en adelante. Es invariablemente un paisaje habitado, un entorno para la actividad o el reposo de los dioses y los hombres, pero un lugar [...] con una cualidad onírica que lo distancia del mundo ordinario de la experiencia” (Coleman, 1977: 7); y Charles Segal anota que, “estos *loci* son, con frecuencia, los lugares predilectos de deidades que pueden ser amistosas o amenazantes, o alternadamente las dos cosas” (Segal, 1981: 49). Todo esto significa que, además de ser el paraje típico donde ocurren encuentros amorosos, o donde un personaje se acuesta a dormir al calor del mediodía y sueña cosas raras, el *locus amœnus* es un lugar donde suceden acontecimientos fuera de la realidad normal, donde sueño y realidad se confunden.

Hay que reconocer que *WT* no presenta ningún *locus amœnus* en los términos en que el Montero lo pinta en *AH*:

²⁷ Con excepción del ciprés fúnebre, que en algún momento se pone como símbolo de la cobardía, y el acebo que se asocia tradicionalmente con el hombre salvaje.

Aquí, con dulce y agradable acento,
bastante a deshacer todos los daños
del cansancio y calor, refresca el viento
una fuente que hiciera mil engaños
a la hermosura loca de Narciso,
y guarnécenla enebros y castaños. (AH, II, 448-453: 427a)

Aunque las palabras de Cleomenes, al describir la isla del oráculo, apuntan a la misma tradición:

The climate's delicate, the air most sweet,
Fertile the isle, the temple much surpassing
The common praise it bears. (WT, II, iii vv. 1-3)

Si buscamos rastros del *locus amœnus* en esta comedia, descubrimos que se ha dividido en dos: por un lado tenemos la fiesta de la trasquila, que conserva el ambiente bucólico y las referencias a las flores que son propias a este *topos*; pero el lugar que más corresponde al *locus amœnus* de AH es el *locus horridus* donde se deja a la infanta Perdita y el oso devora a Antigonus.

En AH, como hemos visto, hay una reduplicación del motivo del abandono y adopción del niño: como equivalentes al episodio en el cual Perdita es dejada en la costa de Bohemia, en la comedia de Lope tenemos dos sucesos que ocurren en el mismo lugar, uno inmediatamente después del otro. Ambos tienen algunos puntos en común con el análogo de WT, aunque es el segundo el que más se le parece en el nivel superficial. En ésta, que es la última escena del primer acto de AH, vienen tres cortesanos, no uno, para dejar al niño Felipe y, diciéndole que espere mientras ellos van a cazar algo, vuelven rápidamente al barco.

El primer episodio de AH —donde Faustina da a luz a la niña Rosaura, quien luego es raptada por su tía, la salvaje Teodosia— se parece menos en el plano argumental a su equivalente en la comedia de Shakespeare; no obstante, tiene algunos motivos en común. Como se recordará, en WT Antigonus desembarca, llevando a la criatura y acompañado por un marinero; éste, después de comentar el aspecto feo del cielo y prevenir al

cortesano del peligro notorio de las fieras que habitan esa costa, vuelve al barco de inmediato. Lo que sigue es muy confuso: el cortesano pronuncia un soliloquio en el cual narra el sueño en que se le apareció Hermione, y luego se despidió del bebé. Sus últimos versos son los siguientes:

The day frowns more and more: thou'rt like to have
 A lullaby too rough: I never saw
 The heavens so dim by day. A savage clamour!
 Well may I get aboard! This is the chase:
 I am gone for ever. *Exit, pursued by a bear.*
 (WT. III, 3, vv. 53-57.)

Como ya mencioné, el monólogo empieza con la narración de un sueño —un sueño muy vívido (dice Antigonus que “ne'er was dream / so like a waking”); pero todo lo extraño (e improbable) de la acción —que aquí se convierte en una pesadilla hecha realidad— le confiere a esta escena un aura onírica que, más que nada, se enaltece con la mezcla del horror y la risa en el diálogo que sigue entre el pastor y su hijo.

Si comparamos este episodio con el primero de los dos que le son análogos en *AH*, notaremos algo muy curioso. Faustina, aunque embarazada y a punto de parir, acompaña a su esposo y su séquito a un día de caza en un lugar entre el mar y las montañas. Algunos aldeanos han persuadido al rey y a Faustina de que manden a sus cazadores a matar al “Animal” (quien, de hecho, recordemos, es Teodosia, la reina repudiada y hermana de Faustina); pero, primero, todos van persiguiendo un jabalí, mientras Faustina descansa en un prado, y ahí mismo da a luz a la infanta Rosaura. Un poco antes de esto, hay una escena donde Teodosia interroga a un campesino; éste la previene de que los cazadores van en su busca, ya que Faustina “quiere hacerle Anteón (*sic*) / en figura de Diana” (I, 625-626: 429a).²⁸ No obstante, al acechar luego a su propia hermana para raptarle al neonato, Teodosia —quien iba a ser la presa— termina siendo la cazadora; y

²⁸ La referencia a Diana y Acteón nos remite a uno de los *loci amæni* más famosos de la literatura clásica, la gruta de Diana donde el cazador Acteón vislumbró a la diosa desnuda (la historia se cuenta en el tercer libro de las *Metamorfosis* de Ovidio, vv. 155-162). Para castigar su imprudencia, ella lo convirtió en venado y luego sus propios canes lo despedazaron. No hay mención de estos personajes en *WT*, pero sí en *Pandosto*, donde Dorastus, al ver a Fawnia por primera vez, “was half afraid, fearing that with Acteon he had seen Diana”.

así se convierte ella misma, por así decirlo, en Diana. De modo semejante, en la escena de *WT* que estamos considerando, en la confusión de la cacería se abandona a una criatura y se la recoge, mientras que la supuesta presa de los cazadores (el oso) se convierte en cazador.

En la secuencia en la cual Teodosia rapta a la hija de Faustina aparecen varios de los elementos míticos asociados con el *locus amœnus* en la poesía clásica —los cuales demuestran que Lope está plasmando aquí algo más que una mera figura poética—. Por ejemplo, Faustina alega que fue una “oculta deidad” la que la trajo “a este monte” (vv. 680-681). En cuanto a la cualidad onírica que, según Robert Coleman, caracteriza el *locus amœnus*, también hay bastante de ella en esta escena de *AH*. La escena empieza con un soliloquio en décimas (I, vv. 676-705: 429b) en el que la falsa reina relata cómo había caído víctima de un desmayo, para luego despertarse y encontrar a la niña ya nacida. Luego, en la estrofa que sigue, describe cómo la mención de “aqueste animal o rayo / de Hungría” (vv. 687-688) hizo que se desmayara, y cómo, al despertar, “hallé en juncos y espadañas / el fruto de mis entrañas / como traidor, desdichado” (vv. 693-695), como si todo hubiera pasado en un sueño. En la siguiente estrofa de décimas aparece un detalle que parece confirmar el carácter onírico de toda la escena; es la referencia a lo que sólo puede ser una ilusión auditiva por parte de Faustina: “una voz / que dijo que aquel feroz / animal al agua acude” (vv. 697-699).²⁹

Prosérpina y Dis. Los dioses que se mencionan en *WT* son Apolo, Neptuno, Júpiter, Juno y Venus (Cytherea), Flora, Prosérpina, Dis y Mercurio.³⁰ El mito de Prosérpina y su rapto a manos de Dis ocupa el lugar central, junto con la figura de Apolo. Como mito estacional, guarda una relación clara con el título de la obra y con sus dos primeros “movimientos”, el primero bajo el dominio del invierno y el segundo bajo el del verano. En este sentido, *AH*

²⁹ Hay otra alusión implícita al mito de Diana en la escena donde Rosaura anuncia a su tía que ha descubierto al hombre. En una de las inversiones características de esta comedia, Rosaura representa la parte de Acteón al espiar a Felipe bañándose desnudo en una fuente en lo que podemos asumir es el mismo *locus amœnus* en el cual Teodosia raptó a la infanta.

³⁰ Aparentemente, Shakespeare fue inspirado por un pasaje en *Pandosto*, en el que Dorastus, avergonzado por haberse enamorado de una pastora, trata de justificar ante sí mismo su amor, y ofrece la lista de *exempla* que sigue: “The heavenly gods have sometime earthly thoughts. Neptune became a ram, Jupiter a bull, Apollo a shepherd; they gods, and yet in love; and thou a man, appointed to love” (*Pandosto*, 260). En este caso, tales referencias —igual como la que se hace a Acteón (véase la nota 27 más arriba)— parecen meros adornos superficiales al estilo preciosista del *Euphues* de Lyly.

también saca provecho de la misma estructura mítica; pero la decisión de Lope de dejar en mero esbozo narrativo las circunstancias de la expulsión de Teodosia cambia el enfoque; el episodio del repudio de la reina queda relegado a un rincón del cuadro, y no hay nada en Primislao que corresponda a la locura “invernal” de Leontes. De modo semejante, Dis y su mundo inferior desaparecen del tramo mítico. Así, el aspecto estrictamente estacional se vuelve menos claro, o menos equilibrado. Lo que queda es un contraste entre los hielos en los cuales el honor de Teodosia queda conservado y el calor “del sol” que despierta a Rosaura al amor y al conocimiento del otro; pero calor y frío coexisten desde la escena en que Teodosia pronuncia su soneto “Asperísimas sierras...”, donde (en referencia al mito de Ícaro) las “blancas alas de la nieve pura” de las montañas se derriten al calor del sol. Y Teodosia, reina de la sierra, desciende de las nieves para raptar a la hija de Faustina al calor del mediodía en el *locus amœnus*.³¹

El mito de Prosérpina —como el de Acteón— está estrechamente ligado a un *locus amœnus*, ya que es en una “pradera suave” (*Himno a Deméter*) —o en un “sitio humedecido por el rocío de una catarata alta [...], donde la tierra estaba esparcida de flores sin nombre” (*Fasti*); donde “un círculo de árboles cercaba un estanque [...] y las hojas de los árboles protegen el paraje de los rayos de Febo”, un lugar en el que siempre es primavera (*Metamorfosis*)— donde el Rey de los infiernos rapta a la hija de Deméter. Estos textos están entre los que establecieron el *locus amœnus* como *topos* literario, y cada uno incluye en sus descripciones una lista de flores. Perdita, en *WT*, deja totalmente claro que está pensando en el rapto de Prosérpina; pero la lista de flores que encontramos en *AH* —donde no hay referencia explícita a este mito— coincide en bastantes casos, como hemos visto, con la que se da en los *Fasti*.³²

³¹ La situación de Teodosia condenada a vivir como fiera en las montañas heladas, encuentra un eco en las palabras de Paulina a Leontes (III,ii: 208-212): “A thousand knees, / Ten thousand years together, naked, fasting, / Upon a barren mountain, and still winter / in storm perpetual could not move the gods / To look that way thou wert”. Aquí es sumamente interesante el hecho de que en *WT* es Leontes quien tiene que expiar su propio pecado, mientras que en *AH* toda la carga recae sobre Teodosia (consúltense los comentarios de H. Vélez-Quiñones, que ve en el tratamiento dado a Teodosia lo que Julia Kristeva llama *abjection*: Vélez-Quiñones 1999).

³² Lope hace otra alusión velada al rapto de Prosérpina hacia finales del acto II de *AH* (vv. 699-797: 441-443). Este episodio —en el que Rosaura, en un ataque de celos, acaba dando una paliza a la labradora, Silvana— parece una repetición en tono fársico del en que Teodosia rapta a ella

Apolo. En *WT*, el mundo mítico surge primero como consecuencia de que Leontes recurre al oráculo de Apolo para justificar sus acusaciones contra la reina. A partir de ahí este dios ejerce un papel protagónico como *deus ex machina*. Según Tillyard, es el “dios dominante” en la obra (Tillyard 1964, 46),³³ ya que, además de ser él quien emite el fallo que declara inocente a Hermione y dicta la pena que el rey tendrá que expiar, preside (en la forma de Febo, a quien alude Perdita) la escena de la trasquila de las ovejas en el cuarto acto. Howard Felperin también concuerda en esta opinión, aunque hace notar que su participación tiene lugar a cierta distancia, con lo cual deja a los propios protagonistas la responsabilidad de sus acciones:

Apolo preside el mundo de esta comedia, en principio más que en persona, como el ‘bendito sol fecundante’ (‘blessed, breeding sun’: *Timon*, IV.iii.1) que sostiene la vida de la naturaleza mediante la fotosíntesis y como deidad patrona de las artes (Felperin, 1972: 211-212).

Este juicio parece contradecir las imágenes expresadas en el diálogo de *WT*, IV, iv, que pone el énfasis en el acercamiento de dioses y seres humanos:

The gods themselves,
Humbling their deities to love, have taken
The shapes of beasts upon them. Jupiter
Became a bull and bellowed; the green Neptune
A ram and bleated; and the fire-rob’d god,
Golden Apollo, a poor humble swain,
As I seem now. (WT, IV, iv, 25-31)

Más bien, parecería que la participación del dios se realiza de dos distintos modos: primero como juez (o, se podría decir, como proyección del *superego* de Leontes), cuyo veredicto se emite, se supone, desde el Olimpo; y segundo, como la energía renovadora del sol que se incorpora directamente en la humanidad en la forma del amor. En la primera parte de la comedia, Apolo representa la justicia (y la verdad en medio de la confusión); y en este contexto, su actuación sí se podría considerar distante, como alega Felperin.

como bebé en la primera jornada. La escena empieza con un monólogo en el que Silvana cuenta como “estaban recogiendo flores / las zagalas del aldea” (vv. 703-704).

³³ Opinión reiterada por F. Kermode (1963: 189).

En cambio, en la segunda parte, su actuación es directa, al personificarse en Florizel y manifestarse como la fuerza física del sol, que hace posible que Prosérpina (Perdita) vuelva a Sicilia. Pese a la importancia del binomio arte-naturaleza en esta comedia y su resolución en el truco de la transformación de la “estatua” en mujer al final, no creo que la participación de Apolo como patrón de las artes sea de gran importancia dentro del esquema simbólico de la obra. Lo que sí quiero recalcar es que Apolo se manifiesta en forma personificada y moral (aunque invisible) como el dios del oráculo, y también como una fuerza natural.

Ahora bien, en *AH* la referencia explícita a este dios es muy escasa; se menciona una vez en el segundo acto como mera personificación poética del sol: “Años hace / que donde agora nace aquella oliva, / o poco más arriba, que aún me enseña / señales esa peña, triste y solo / te hallé al ponerse Apolo...”, dice Lauro a Felipe (II, vv. 274-277). Más adelante en el mismo acto viene la curiosa mención de Felipe como “hijo de Lauro y de Febo, / Dafne en laurel transformada” (II, v. 757). El hecho de que ambas citas tengan que ver de manera específica con Felipe demuestra que Lope pretende establecer una relación entre Felipe y el dios (de hecho, la segunda no podría ser más enfática). Lo que llama la atención es que, en *WT*, no sólo Perdita identifique a su amante Florizel con Febo, sino que él (en el pasaje antes citado) también se identifique con Apolo.

Aunque las referencias directas a Apolo en *AH* son escasas, una lectura cuidadosa de la comedia muestra que su verdadero papel en una dialéctica que ocupa gran parte del segundo acto es de primer orden. Dicha dialéctica pone en contraste a Apolo, o el Sol —como dios de la generación, del amor erótico y del conocimiento (la luz de la razón)—, con el Cielo, como símbolo del Dios cristiano y su Divina Providencia.

Teodosia es la primera en mencionar el sol, cuando trata de dar a Rosaura una explicación de la generación humana sin mencionar el sexo. Pero la joven, tomando como base sus propias observaciones de la naturaleza, tiene ya una idea bastante clara de como funcionan las cosas; así, parafraseando a Aristóteles,³⁴ contesta a su tía:

Que ayude el sol no lo niego;
mas para engendrar un yo,

³⁴ El pasaje que se parafrasea se encuentra en la *Física*, II, 2.

otro yo es fuerza, que el fuego
dará calor al que obró
el ser que me forma luego. (AH II, vv. 156-160: 435b)

Ya que Rosaura es incapaz de concebir el acto de procreación de otra manera que no sea la que ha visto entre los animales, cuando Teodosia sigue insistiendo en que fue el sol el que la engendró, la joven se forma una imagen personificada del cuerpo celeste, y de inmediato la conecta con Felipe, de quien se ha enamorado después de verlo una vez bañarse. Si él es ese sol que menciona su tía, esto explicaría el extraño estado emocional y fisiológico que ha empezado a sentir: “El sol debió de encenderme, / que ni comer ni dormir / he podido más, ni verme / conmigo en quietud vivir” (II, vv. 212-215).

Este artículo no es el lugar adecuado para analizar detalladamente el conjunto de las figuras míticas mencionadas en *AH* (a Apolo le hacen compañía más de otras veinte entidades míticas que, lejos de ser meras muestras de la erudición de Lope, forman juntas un tejido de referencias de gran complejidad). Lo que sí está claro es que estas dos comedias de argumentos parecidos comparten además un simbolismo basado en alusiones a varios mitos clásicos, los cuales se suman para constituir un entramado imaginario paralelo a la acción en el escenario. En ambas comedias, el papel de Apolo es central y abarca varios aspectos del dios que la función dual del sol, dar luz y calor, sugiere.

III

Greene, Shakespeare y los libros de caballerías españoles

Existe una conexión importante entre *WT* (y su antecesor *Pandosto*) y el mundo caballeresco-pastoril de la literatura en castellano del siglo XVI. De hecho, se ha mostrado que no sólo Greene y Shakespeare, sino también Spenser y Sidney, se inspiraron en la larga serie de libros de los *Amadís*. Esto es algo que se suele mencionar meramente de paso en la crítica shakespeareana, quizás por la poca familiaridad que se tiene con dicha

literatura y por la dificultad de tener acceso a estos textos.³⁵ Por eso, el libro de Pedro Duque *España en Shakespeare*, que trata de dar constancia de todas las influencias de la literatura española en el dramaturgo inglés, resulta de gran interés.³⁶ Aparentemente fue Robert Southey el primero en hacer notar que el nombre Florizel viene del *Amadís de Grecia* (en este texto “Florisel”, es un príncipe que se disfraza de pastor para cortejar a una bellísima pastora, quien, de hecho, es la hija del rey Lisuarte).³⁷ En efecto, todo este episodio parece haber influido tanto en Greene como en Shakespeare. Greene llamó Dorastus al personaje que en su cuento corresponde a Florizel, pero también él tomó de *Amadís de Grecia* el nombre de Garinter (para el personaje que corresponde al malogrado niño Mamillius de *WT*).³⁸ Esto parece demostrar que ambos autores conocían el libro de Feliciano de Silva. Joseph Perott se puso a leer no sólo *Amadís de Grecia*, sino todos los libros de Feliciano de Silva en busca de más pistas sobre los orígenes de varias comedias de Shakespeare, y “en 1910 publicó un breve artículo en el que afirma sin ningún género de duda que Shakespeare fue influenciado por El Fraudador (un personaje de *Don Rogel de Grecia*) en la creación de Autolycus” (Duque 1991, 173).³⁹ Perott identificó también el libro séptimo de los “*Amadises*”, *Lisuarte de Grecia*, como el origen de la caza del oso, y en el mismo texto

³⁵ Aunque los primeros libros en el ciclo de Amadís (los de Garcí Rodríguez de Montalvo) nunca han dejado de estar accesibles, las continuaciones por parte de escritores como Feliciano de Silva, como *Amadís de Grecia*, han sido de difícil acceso: condenado al fuego sin tapujos por el Cura y el Barbero en el sexto capítulo del *Quijote*, se acabó su época de apabullante éxito en España (la última edición antigua fue aparentemente la de 1596, publicada en Lisboa por Simon Lopez). Sin embargo, recientemente el Centro de Estudios Cervantinos ha venido editando toda la serie de libros de caballerías (véase la bibliografía), además de “Guías de lectura” de *Amadís de Grecia* (Laspuertas Sarvisé 2000) y *Lisuarte de Grecia* (a cargo de Emilio José Sales Dasí 1998). Algunos críticos se han resistido a aceptar que pudiera haber existido una relación directa de Shakespeare con los libros de caballerías españoles ya que dudaron de la capacidad del gran dramaturgo de leer en idiomas extranjeros, particularmente en español; pero en todo caso él pudo haber leído algunos de los libros de Feliciano de Silva y de otros en las traducciones que hizo Anthony Munday a partir de 1581, tomando como base ediciones francesas e italianas (Duque 1991, 168).

³⁶ Las observaciones que siguen se deben en gran parte al trabajo de Duque.

³⁷ Después de Southey, el tema fue tratado por Honigman, Pettet y Perott; y, en España, por Menéndez Pelayo y Astrana Marín, quien tradujo a Shakespeare al castellano (Duque, 1991).

³⁸ Aunque también podía haberlo encontrado en el *Amadís de Gaula*, donde Garinter es un “rey de la Pequeña Bretaña”. En *Amadís de Grecia* el mismo nombre se aplica a un amigo del príncipe Florisel.

³⁹ El Fraudador “es en realidad un jinete, ladrón de caballos por profesión”, como explica sir Henry Thomas (citado en Duque, 1991: 174).

“encontró [...] que una pareja de príncipes fue convertida en mármol por encanto y devuelta a la vida varios años más tarde, deduciendo que Shakespeare debió haberse inspirado en este episodio” para la escena en que Hermione vuelve a la vida (Duque 1991, 175). Por su parte, Edward Dowden identificó una comedia atribuida a Lope de Vega como posible fuente de esta escena. Se trata, aparentemente, de *Dineros son calidad*, que Morley y Bruerton (quienes dudaron que fuera de Lope) datan entre 1620 y 1623.

Luis Astrana Marín hizo notar lo curioso del nombre de uno de los cortesanos de *WT*, el “Second Gentleman” que hace su aparición en la penúltima escena del acto V. Éste se presenta como *Ruggiero*, un nombre que, pese a su forma italianizada, Astrana no duda en identificar con “otro tipo de Feliciano de Silva: Don Rogel de Grecia” (Astrana Marín 1932, 117). A falta de razones más poderosas, esta conexión parece poco sólida; hay varios *Ruggieros* en el *Orlando Furioso* de Ariosto, por ejemplo, que igualmente podrían haber inspirado la elección del nombre. Resulta bastante extraño, sin embargo, que, unos cien versos antes del final de *AH* (un punto en el desarrollo de la obra muy cercano al de la mención de *Ruggiero* en *WT*), Lope anuncie el nombre del Almirante de Hungría como *Rugerio de Liberia* (III, v. 1014; p. 459a). Y hay otro nombre que se menciona en las dos comedias, en ambos casos en relación con el asunto de la sucesión: el de Alejandro Magno. Dice Paulina a Leontes: “Care not for issue; / The crown will find an heir. Great Alexander / Left his to th’worthiest; so his successor / was like to be the best” (*WT*, V, i, 46-49); y Lauro dice a Felipe, al saber cómo se llama el niño, “Gran valor el nombre muestra. / Si sois como el macedonio / y otro Alejandro os hereda / seréis señores del mundo” (*AH*, I, 1060-1063; p. 433b).

Finalmente, vale la pena mencionar (como también lo hace Duque) que los versos dichos por Florizel en IV iii. vv. 14-16 de *WT* (“I bless the time / When my good falcon made her flight across / Thy father’s ground”) parecen casi calcados del “argumento del primer aucto” de *La Celestina* (“Entrando Calisto en una huerta empos de un falcón suyo, falló y a Melibea, de cuyo amor preso començóle de hablar...”).⁴⁰ Si comparamos esta oración de Florizel con el pasaje equivalente en *Pandosto* (“it fortunèd that Dorastus, who all that day had been hawking, and killed store of game, encountered by the way these two maids...”), veremos que la manera en que

⁴⁰ F. de Rojas, 1991: 209-10.

Shakespeare expresa este motivo lo acerca mucho más a la formulación que aparece en la obra de Fernando de Rojas.

Aunque la influencia de los libros de caballerías de Feliciano de Silva merece un estudio más a fondo, lo que se ha señalado en ellos resulta ser una serie de motivos inconexos y esparcidos, y (con la excepción del episodio del cortejo de Silvia por Florisel) no algo que se pudiera llamar una fuente en sentido estricto. Ahora bien, en sus prólogos a diversas comedias de Lope de Vega, tanto Menéndez Pelayo (*UV*) como Cotarelo (*CH*, *AH*) mencionan la figura de la “reina Sevilla” como un origen de los asuntos de estas comedias. Si esto es correcto, merecería la pena examinar en qué medida este personaje y los sucesos que le acaecieron podrían haber inspirado también el argumento de *WT*. Debería tomarse en cuenta que —mientras que las obras de Silva pertenecen a la última generación de los libros de caballerías (y muchos los han visto como ejemplos de la decadencia del género)— el *Noble cuento* es posiblemente el más antiguo que se escribió en castellano (Köhler 1966, 287) y, siendo traducción de una *chanson de geste*, sus orígenes se remontan todavía mucho más atrás.

La chanson de la reine Sebile: ¿un “hipotexto”?

No es mi intención proponer que la historia de la reina Sevilla⁴¹ sea considerada una fuente directa de ninguna de las comedias que constituyen el motivo de este estudio;⁴² lo que sí creo es que su existencia apoya la hipótesis de que otro texto —semejante a *Pandosto*, aunque distinto— hubiera sido una fuente del argumento de *WT* (y posiblemente de *AH*). Dicha historia remonta al texto que identifiqué, más arriba, como el origen (aunque bastante remoto) de la tradición literaria a la que estas comedias pertenecen: la *Chanson de la reine Sebile*. Del texto original en francés sólo se conservan fragmentos; así, en lo siguiente me referiré a la versión que de él existe en castellano, en específico al manuscrito que tiene como título *Vn noble cuento del enperador Carlos Maynes de Rroma e de la buena enperatriz Seuilla, su muger*. Como ya lo aclaré, a este manuscrito le falta una sección;

⁴¹ El nombre de la reina ocurre en distintas formas (Sevilla, Sebilla, Seuilla, Sebile) según los varios textos que la mencionan.

⁴² Esto no quiere implicar que ninguno de estos dramaturgos lo haya conocido. En el caso de Lope, por lo menos, es muy probable que lo haya leído en una de las ediciones impresas durante el siglo XVI.

para subsanar esto, usaré la versión de la edición impresa más antigua (Toledo, 1498), ya que ésta es la edición más fiel a ese texto.⁴³

El *Noble cuento* carece de lo que podemos llamar el segundo hilo argumental de las dos comedias (el que trata de la suerte del niño abandonado, ya que en la *chanson de geste* y los textos directamente derivados de ella no hay ningún niño abandonado); sin embargo, existe la misma relación geográfica entre un país de origen —de expulsión— y otro de acogida. En este caso es la reina Seuilla la expulsada de la corte de París y de Francia (ella todavía lleva a su hijo en el vientre). En su viaje hacia Roma y Constantinopla, se encuentra en Hungría, país donde da a luz al infante Loys; allí pasan muchos años en la casa de un rico burgués bajo la protección del rey de este país.

Independientemente de la ausencia del motivo del niño abandonado en el *Noble cuento*, las similitudes entre éste y *WT* son bastante llamativas. Los dos textos empiezan con la exposición de un problema psicológico: el de un rey que no tiene bien integrada su concepción del mundo, y por eso tiene la propensión a cometer graves errores de juicio. El *Noble cuento* presenta a Carlomagno como un rey varonil y aparentemente fuerte, de gran energía física y muy devoto (se levanta muy temprano para ir a cazar o a oír misa), pero que vive rodeado de consejeros maliciosos (“los traidores del linage de Galalon”) que lo manipulan a su antojo, mientras mantienen apartados a los cortesanos más benévolos y sabios. En *WT*, el rey Leontes tiene lo que parece ser un problema de inmadurez para tratar las relaciones sexuales. Añora un paraíso infantil en el cual él y Polixenes pensaban que “there was no more behind / But such a day tomorrow as today, / And to be boy eternal”, un paraíso perdido para ambos reyes por la irrupción de la mujer, la tentadora, en sus vidas. Leontes se siente amenazado por la naturaleza juguetona y coqueta de Hermione —que ve manifestada cuando ella intenta persuadir a Polixenes de que se quede más tiempo en Sicilia—, y empieza a alimentar en sí mismo la “delusión aprisionadora” de que su reina le es infiel (Mahood, 1971: 354).⁴⁴

⁴³ Así la describe Chicoy-Dabán, quien descubrió este incunable en la Biblioteca Central de Barcelona. La sección de este texto que llena la laguna del *Noble cuento* fue reproducida por T. Spaccarelli (Spaccarelli, 1996, de donde cito).

⁴⁴ “[Leontes] cannot see Hermione’s real need to play, to the extent perhaps of a harmless flirtation with Polixenes. So a tension is established between two forms of *play*: play as sport, a holiday freedom, and play as Leontes’ imprisoning delusion that Hermione is unfaithful to

Si aceptamos las conclusiones de Thomas Spaccarelli (1987), quien somete al Carlomagno del *Noble cuento* a un tipo de psicoanálisis jungiano, veremos que su problema se parece hasta cierto punto al de Leontes. Carlos es una persona cuyo *ego* no está suficientemente desarrollado; actúa sólo en función del “nivel social de la realidad” (1987: 6), ignorando su propia integridad espiritual, excluyendo a la mujer y sus propios aspectos femeninos. Este universo psíquico no integrado se refleja en una exposición literaria en la que muchos de los distintos personajes son realmente proyecciones *daimónicas* de los protagonistas.

El enfoque jungiano que propone Spaccarelli también puede funcionar en el caso de *WT*. Incluso Felperin —quien critica a Northop Frye por su tendencia a ver las últimas comedias de Shakespeare como meros ejemplos de un esquema mítico, el *romance theme* (lo que las hace casi indistinguibles unas de otras), y enfatiza el realismo de esta comedia—⁴⁵ reconoce cómo ciertos elementos funcionan en ella como proyecciones del estado mental de Leontes:

Aun el célebre oso, encarnación del lado más oscuro e invernal de la naturaleza bohemia, es una versión moralmente neutra, ya que es totalmente natural, de Leontes (la asociación se sugiere a través de su nombre), quien es en realidad responsable de la muerte de Antigonus. La escena entera tiene lugar a dos grados de distancia imaginativa de la vida real. (Felperin, 1972: 235)

Si el oso es una encarnación del “lado más oscuro de la naturaleza bohemia” y también, en cierta medida, una proyección del lado oscuro de Leontes, esto bien podría explicar la naturaleza onírica, que Felperin también hace notar, de la escena en que esta fiera irrumpe. De modo semejante, el buhonero y carterista Autolycus es, como Leontes, un creador de ilusiones; pero, mientras que el rey idea construcciones mentales que nadie cree excepto él mismo, Autolycus es un maestro de la creación de ilusiones fantásticas, imposibles, en las cuales, no obstante, la gente cree. Felperin hace notar que

him”. Mahood expone de manera excelente cómo funciona esta delusión en su examen de los múltiples sentidos de varias palabras en *WT*. Véase también el estudio provocador de H. Felperin (1990).

⁴⁵ “...it is precisely in its combination of romantic design with mimetic fidelity to life as we know it that this play transcends *Pericles* and *Cymbeline* and takes its place among the very greatest of Shakespeare’s works” (Felperin, 1972: 216).

De hecho, Autolycus reelabora gran parte del material de los sueños dementes de Leontes para convertirlo en fantasías inocuas. Una de sus baladas transmuta lo que tiene la potencia de ser una tragedia de amor no correspondido en la extravagancia cómica de un 'pez frío'.⁴⁶ Otra trata graciosamente de un triángulo amoroso y del engaño. (Felperin, 1972: 234)

Su función, entonces, es poner de cabeza la peligrosa locura de Leontes, convertirla en algo inocuo, y así contribuye al cambio dramático de la tonalidad trágica de la primera parte de la obra a la cómica de la segunda —un cambio ya iniciado por el pastor y su hijo—. Asimismo —de manera simbólica, por cierto—, participa en el proceso curativo al que se somete al rey.

Si combinamos este tipo de lectura psicológico-simbólica de los dos textos con una comparación de sus respectivas estructuras, las semejanzas se vuelven aun más claras. Como ya mencioné, ambos comienzan con una sección que expone el estado enfermizo del rey y da cuenta de la violencia y la injusticia que éste desencadena. Esta sección termina con la expulsión de alguien del reino (la hija Perdita en *WT*; la esposa Seuilla en el *Noble cuento*), quien se va acompañada de un representante de la corte (el cortesano Antigonus en *WT*; el joven caballero Auberi de Mondisder en el *Noble cuento*). En ambos casos, este viaje termina con la muerte del acompañante. La manera en que esto pasa en el cuento también recuerda un poco lo que pasa en la comedia. A cierta distancia de París, los dos viandantes se encuentran en un lugar que, aunque descrito en términos sumamente escuetos, se puede identificar con facilidad como un *locus amœnus*:

Entonce fallaron vna muy fermosa fuente en vn muy buen prado entre vnos aruoles, e muchas yeruas a derredor, asi que el logar era muy sabroso. (*CM*: 506b)

Ahí deciden parar un momento para que la reina descanse y beba del agua de la fuente. En el momento en que retoman su camino, llega uno de los traidores, Macaire, un caballero malvado y muy fornido, que, además, anda bien armado y viene con el propósito expreso de violar y matar a

⁴⁶ Un *cold fish*: es decir una persona sin emociones.

Seuilla. El joven Auberi, que no lleva más protección que su espada, se prepara para defender a la reina. Cuando ella se da cuenta de que Auberi no tiene ninguna posibilidad de protegerla de Macaire, se mete en la floresta y así se pone a salvo. Mientras tanto, el sañudo Macaire hace pedazos al joven y lo deja muerto en el césped. Este episodio, de una violencia salvaje, es totalmente comparable a la escena en que Antigonus muere despedazado por el oso; tiene, además, una función similar: imponer un corte tajante entre la primera sección del argumento y lo que sigue. El resultado de la desaparición de la reina y la muerte de Auberi es que, en París, nadie sabe ya si ella ha sobrevivido o no.

La manera en que se resuelve esta crisis en *CM* también tiene algo en común con el punto de inflexión tragicómico de *WT*. En su huida de Macaire —y luego de haber seguido su camino a solas, durante toda la noche—, a la mañana siguiente (la cual, según la narración es la del domingo de Pascuas), Seuilla encuentra a una persona que tiene todo el aspecto de ser un hombre salvaje: se trata del leñador, Barroquer, cuya descripción lo hace parecer un hombre-monstruo, feo pero también cómico. El primer comentario de Barroquer cuando ve a la joven que se acerca a él es de un tipo lascivo: “Venid adelante, ¡Dios! ¡Qué buen encontrado falle para mi cuerpo ssolazar!” (*CM*: 508a). Sin embargo, con todo su aspecto y expresión toscos, Barroquer es una persona generosa y noble y desempeña, para la reina exiliada, la misma función de protector que cumple el pastor en *WT* para la infanta Perdita;⁴⁷ y, en términos de construcción argumental, como ocurre con este último, su aparición marca un cambio parecido del modo trágico al cómico.

Volviendo al ladrón Autolycus, este personaje no lo encontró Shakespeare en *Pandosto*. En la *novella*, guarda una vaga correspondencia con un sirviente del joven príncipe llamado Capnio; pero Capnio, al que Greene describe como “a wily fellow”, dista mucho de ser un ladrón. Si bien esta figura tampoco tiene paralelo en *AH*, curiosamente sí lo tiene en el *Noble cuento*. Después de abandonar Hungría para viajar a Roma, la comitiva formada por la reina Seuilla, su hijo Loys (ya adolescente) y su protector, el leñador Barroquer, atraviesa un bosque donde la asaltan unos bandidos.

⁴⁷ Asimismo Barroquer/Varocher sirve de modelo para el tema del ascenso del campesino a la nobleza (el mismo destino otorgado al pastor y su familia en *WT*). Véanse los comentarios de Köhler (1966).

Loys y Barroquer matan a todos los salteadores salvo a uno, que jura fidelidad al infante. Este salteador, llamado Griomoart, resulta ser de gran utilidad en el resto de su viaje hasta Constantinopla y de regreso a Francia. Se parece mucho a Autolycus por su función como embaucador o “maestro de trucos” que luego se convierte en ayudante, y también por el momento en que se inserta en la historia;⁴⁸ pero la semejanza va más allá.

Griomoart no es un ladrón cualquiera. Es un maestro del arte del latrocinio, muy versado en las artes mágicas. De sí mismo, el personaje dice:

...non ha en el mundo thesoro tan ascondido ni tan guardado ni en torre ni en cillero que vos lo yo non de todo, nin cauallo, nin palafren, nin mula non sera tan ençerrada, que vos la yo dende non saque e vos la non de, ssy me con vusco leuardes. (CM: 520)

Como primera prueba de estas capacidades, les lleva a Sevilla y a sus compañeros comida, vino y copas de oro que, valiéndose de sus artes mágicas, ha robado a un rico mercader (Spaccarelli, 1996: 224-230); pero su mayor hazaña ocurre, hacia el final del cuento, cuando, para rescatar a Barroquer, que ha sido tomado prisionero, se introduce en un castillo donde se ha retirado Carlos con sus huestes. En su empresa, utiliza un encantamiento que adormece a todos los que están dentro. Luego recorre el castillo y roba la famosa espada Joliosa, que encuentra en la cabecera del dormido rey. En este hurto sigue el patrón establecido por Barroquer, quien, en una visita a París, había robado al rey su mejor caballo. Así, los compañeros de Loys quitan a Carlos dos símbolos de su virilidad, y se los llevan al infante. Ya que el problema del emperador está en la falta de desarrollo de su lado femenino, este ataque a sus atributos masculinos representa un paso esencial en su curación. No obstante, el último encantamiento tiene otra función —por lo menos, así lo entiende

⁴⁸ Un detalle menor que comparten ambos textos es el gusto del embaucador de volver a la compañía de la persona a la que acaba de robar, ya con otro disfraz, para platicarle del asunto del robo. Dice el hijo del pastor (el Clown) a Autolycus (como buhonero), “Have I not told you how I was cozened by the way and lost all my money?”, y este último le contesta, “And indeed, sir, there are cozeners abroad; therefore it behoves men to be wary” (WT, 4.iv: 250-253). En el *Noble cuento* encontramos lo siguiente: “Y Guiomar fuese contra el rico hombre y dixole, ‘Señor, ¿que es esto que me dixeran? ¿Fue este el contrecho que por aqui passo anoche el que vos robo la casa? Que me semejava que a mala fe podia llevar el bordon. E por esso no se deue hombre fiar en penitencia’”. Esta parte de la historia aparece en el pasaje reproducido por Spaccarelli (1996: 225-226), donde el nombre del ladrón tiene la forma Guiomar.

Spaccarelli—, ya que al despertarse de su sueño, lo primero que hace el emperador es ejecutar a dos de los traidores.

A causa de uno de los sortilegios de Griomoart, Carlos se hunde en un sueño profundo [...], en el cual la traición de sus privados se le revela. En el texto del *romance*, la importancia del episodio del sueño mágico como una experiencia de transformación es bastante evidente, ya que la batalla del día siguiente, el encuentro de padre e hijo en el campo de batalla y la reconciliación un día después se presentan en tan rápida sucesión que es imposible dudar del valor terapéutico de Griomoart y su magia. (Spaccarelli, 1987: 10)

En un artículo posterior, Spaccarelli caracteriza a la magia de Griomoart como una forma de alquimia (1996: 220). Aunque el Autolycus de *WT* no practica las artes mágicas, Shakespeare también parece haber querido hacer de él una figura de dos caras. Este personaje, que tiene un pie en el inframundo picaresco de la Inglaterra isabelina (como lo describió en varios panfletos el autor de *Pandosto*), tiene otro en el reino de los mitos, ya que su nombre —que significa “el lobo mismo”— es el de uno de los gemelos nacidos a Quíone, hija del rey Dedalión. Su padre es el dios Hermes (el otro gemelo, Filamón, es hijo de Apolo).⁴⁹ El embustero de Shakespeare hace una referencia explícita a su parentesco mítico al describirse como *littered under Mercury* (parido bajo Mercurio) —invocando a la vez, como observa Orgel, su naturaleza lupina—. Este especialista también subraya lo siguiente:

Mercurio no es solamente el dios del latrocinio y la mentira; es también, paradójicamente, el de la elocuencia y, en una encarnación mística egipcia, preside las verdades profundas de la filosofía hermética (llamada así en referencia a Hermes, su nombre en griego, identificado con el egipcio Thot, dios de la sabiduría). (1996: 52)

Vale la pena mencionar que el *Noble cuento* no hace ninguna referencia explícita a figuras míticas, como las que encontramos de forma tan prolífica en las dos comedias que estamos comparando. Sin embargo, si nos atenemos a la figura de Griomoart, resulta tan obvio que éste es una personificación de Mercurio como lo es en el caso de Autolycus. Esto lo confirma el detalle de cómo Griomoart consigue entrar en el castillo de Altafoja sin ser detectado.

⁴⁹ Véase la discusión en Orgel, 1996: 50-53.

...Griomoart se fue a la puerta e metio mano a su bolsa, e tyro vn poco de engrudo, que auia tan grant fuerça, que tanto que tañio con el las cerraduras, luego cayeron en tierra. E desque entro fuese al palacio, e sol que puso la mano en la puerta, començo a dezir sus conjuraciones, e el portal, que era alto e lunbroso, fue luego oscuro e Griomoart entro muy seguramente, e a la puerta del palacio fallo diez omes armados [...], fizo su encantamento, e adormecieronse luego de tal guisa, que se dexaron caer estendidos vnos cabo otros, atales como muertos. Quando esto vio Griomoart, entro luego en el palacio e fallo los todos dormiendo, e paso por ellos todavia echando su encantamento, e tanto que fue fecho asi, adormecieron todos [los] caualleros, e vnos e otros que les tajarian las cabeças e non acordarian. (528b-529a)

Esta capacidad de imponer el sueño es un atributo tradicional de Mercurio, quien la manifiesta, por ejemplo, en el libro XI de los *Metamorfosis*, en el episodio que narra cómo el dios dejó a Quíone preñada de su hijo Autólico,⁵⁰ o en su hazaña de matar a Argo Panoptes. La capacidad de imponer la oscuridad está obviamente relacionada con la de adormecer; recordemos, además, que la noche es el elemento particular de este dios.⁵¹ En cuanto a la habilidad de Griomoart de traspasar puertas cerradas con llave, vale la pena recordar la manera en que Hermes, para volver a su cuna después de robar los bueyes de Apolo, entra en la sala de los dioses “pasando de lado por el ojo de la cerradura” (*Himno a Hermes*: vv. 145-147). Aunque muchos mitos resaltan su carácter de *trickster*, el lado místico de Hermes no es menos importante. Tradicionalmente, como *psychopompos*, tenía el papel de conducir las almas de los difuntos al Hades; esta función fácilmente se podría extender a las almas en vida, y así parece haber sido interpretada en la alquimia mística.⁵²

⁵⁰ Tanto Mercurio como Apolo se enamoraron de la joven en el mismo momento; Apolo decidió esperar hasta la noche, pero el impetuoso Mercurio la tocó en la frente “con su cayado que trae el sueño” y ella se quedó dormida, lo cual permitió que el dios hiciera su voluntad.

⁵¹ Véase K. Kerényi (1979: 96). Si la opinión de Spaccarelli en cuanto a los significados alquímicos contenidos en este texto es correcta, su acción de hacer oscuro el portal alumbrado podría tener una conexión con la aparición en la alquimia de la *nigredo*, que Jung considera un símbolo del sometimiento del *ego* al inconsciente; en todo caso, hacer el blanco negro y el negro blanco es un atributo del hijo de Hermes, Autólico (Véase Ovidio, *Metamorfosis*: XI).

⁵² Jung describe a Hermes-Mercurio diversamente como pacificador y reconciliador, como figura hermafrodita que se identifica con Cristo, con el Espíritu Santo y, además, con Mefistófeles. Su función primordial parece ser la de un arquetipo que representa el subconsciente. Véanse, por ejemplo, las múltiples referencias en Jung 1968 y 1970.

En *WT*, el papel de Autolycus en el proceso de curación de Leontes es sólo simbólico; la función verdaderamente terapéutica la ejerce Paulina. Ella también se vale de lo que pretende ser una forma de magia hermética, la capacidad de animar estatuas;⁵³ pero antes de llegar a este punto final conduce al rey penitente en un proceso de reeducación que, para Anthony Gash, es de tipo socrático.

Paulina, como Sócrates y Diotima [...] es una partera espiritual, cuyas palabras todas se dirigen a lograr la transformación subjetiva de Leontes antes del movimiento de la estatua. Este viaje interior, por el cual ella lo conduce, y que le implica renunciar varias cosas, va desde una locura destructora que él anteriormente confundió con una razón empíricamente fundamentada hasta una locura liberadora en la cual el alma ya no se identifica con los sentidos: "No settled senses of the world can match / The pleasure of that madness". (Gash, 1998: 190)

IV

Conclusiones

Las similitudes que he planteado, en varios planos, entre *El animal de Hungría* y *The Winter's Tale* son suficientes como para asegurarnos que no pueden ser fortuitas. La presencia de tantos elementos comunes en distintos niveles —desde "macrosecuencias" de sus argumentos hasta motivos como la presencia tan importante de los mitos clásicos en su imaginería— reduce la probabilidad de que estos dos grandes autores, pescando a su antojo en el mismo mar literario, hayan extraído los mismos elementos de manera independiente para construir dos obras que, con todas sus diferencias, se parecen tanto entre sí. Tampoco se trata de dos comedias una de las cuales habrían sido la fuente de la otra; este se sostiene en el hecho que Shakespeare estaba siguiendo una fórmula que ya existía, como lo hace constar la *novella* de Greene, mientras que Lope seguía un patrón que ya había empleado en las comedias anteriores, *Ursón y Valentín* y *Los pleitos de Ingalaterra*.

⁵³ Este poder, según un libro mencionado por F. Yates (el *Asclepius*), fue cultivado por los devotos egipcios de Hermes Trismegistus (Yates, 1969: 155ss.).

Estas dos comedias desarrollan la leyenda de una reina falsamente acusada de infidelidad; pero lo que ninguna de ellas hace es introducir un segundo niño para facilitar la intriga amorosa de la segunda generación en un lugar campestre o silvestre (aunque *UV* sí ofrece el ambiente salvaje donde se cría el niño salvaje Ursón). Si bien, como se ha sugerido, la intriga amorosa de la segunda generación podría haber sido calcada en los cortejos de Florisel y Silvia en *Amadís de Grecia*, el hecho de que tanto *WT* y *Pandosto* como *AH* fusionen esta macrosecuencia a la historia de la reina repudiada tiene que ser más que una coincidencia.

Por otra parte, aunque, por varias razones que ya he mencionado, es difícil pensar que una de las dos comedias pudo haber influido en la otra, tampoco se debería descartar por completo. Las comunicaciones entre Inglaterra y España fueron difíciles durante la última mitad del siglo XVI (aunque la existencia de una comunidad católica tanto en Inglaterra como en el exilio en España entre otros lugares, constituyó una vía constante de contactos);⁵⁴ sin embargo, con el ascenso de Jacobo I al trono de Inglaterra las relaciones diplomáticas mejoraron notablemente.⁵⁵ Una prueba de que los escritores ingleses siguieron con interés lo que se producía en España es el hecho de que la primera parte del *Quijote*, que se publicó por primera vez en 1605, sirvió de fuente para la tragedia de *Cardenio*, producto —han pensado algunos— de la colaboración entre Shakespeare y Fletcher.⁵⁶ *Cardenio* salió de la oficina del censor en octubre del 1611, antes de que se publicara, en 1612, la primera versión en inglés del *Quijote* traducido por Shelton.⁵⁷ No es del todo imposible que Lope haya conocido el cuento de Greene, o

⁵⁴ Existían colegios ingleses en Valladolid (fundado en 1589), Sevilla (1592) y Madrid (1610), así como irlandeses en Salamanca (1592) y otras ciudades, los que servían de apoyo a las comunidades católicas en el exilio y para preparar a misioneros con el fin de reconvertir a la Gran Bretaña protestante. De modo parecido, había colonias de protestantes españoles en Inglaterra y Alemania. Fue en Inglaterra, por ejemplo, que Casiodoro de Reina (1520-94) comenzó el trabajo de traducir por primera vez el Antiguo Testamento del hebreo al español, la que terminó en Amberes en 1567, para luego publicar la Biblia entero en español en 1569 (información tomada de varias páginas de Internet).

⁵⁵ Como menciona Orgel, poco tiempo después de la primera representación de *WT*, Jacobo estaba negociando con el rey Felipe III el casamiento de sus hijos con príncipes españoles; la distensión religiosa había llegado a tal punto que fuera posible la conversión de la reina Ana al catolicismo (Orgel, 1996: 48).

⁵⁶ La mediocre calidad literaria de esta obra parece invalidar la afirmación de algunos, como Charles Hamilton, que sus autores fueron Shakespeare y Fletcher; no obstante, su existencia sí constituye una prueba de la vitalidad de los contactos culturales entre España e Inglaterra.

⁵⁷ Véase Hamilton, 1994: 189.

Shakespeare las comedias *Los pleitos de Ingalaterra* y *Ursón y Valentín*; no obstante, ni así se explicarían todas las semejanzas que existen entre *El animal de Hungría* y *The Winter's Tale*, las cuales exigirían más bien que uno de los dos autores hubiera conocido la obra del otro. La hipótesis de una fuente común parece más plausible; la pregunta que queda es, sin embargo, dónde hay que buscarla. Por las razones ya expuestas, los libros de caballerías de Feliciano de Silva no parecen haber constituido dicha fuente, aunque esta posibilidad también merece un análisis más a fondo.

Si mi hipótesis del hipotexto es correcto, estaríamos buscando un texto —probablemente un cuento, pero no se puede excluir la posibilidad de que se trate de un poema lírico o de una obra dramática— basado en gran medida en alguna versión de la leyenda de la reina Sevilla, pero con la agregación del niño abandonado y el encuentro amoroso de la segunda generación, que tiene lugar antes de la reconciliación de los reyes y funciona como factor desencadenante de ésta. El hecho de que tanto *AH* como *WT* usen tan conscientemente un entramado mítico sugiere que su fuente común, si realmente existió, habría contenido también cierta riqueza de alusiones míticas con un *locus amœnus* en su centro. En cuanto al papel del *Noble cuento* como progenitor de este linaje literario, cabe señalar que no hay en él alusiones míticas directas; por tanto se puede asumir que las referencias a Apolo, Diana, Prosérpina, etc., fueron agregadas por un escritor renacentista. Como ya mencioné, pese a la falta de referencias directas en el *Noble cuento*, el núcleo del entramado mítico ya existe en la persona de Griomoart,⁵⁸ que, indiscutiblemente, representa a Mercurio-Hermes, y en el *locus amœnus* donde muere el caballero Auberi.

Por el tipo de recursos que estas comedias usan, la fuente común tendría que haber sido una obra renacentista, probablemente de origen español o italiano. Esto también concuerda con mi convicción de que dicha fuente se inspiró en la tradición de la reina Sevilla, ya que la leyenda había tenido vigencia en estos países, y en el caso de España, por lo menos, seguía teniéndolo.

⁵⁸ Aparte de la existencia de *Macaire* en la versión franco-italiana, existe una versión en prosa (bastante distinta en sus detalles) que forma gran parte del primer libro de *Le storie nerbonesi*, una recopilación en prosa de gran popularidad hecha por Andrea da Barberino en el siglo XIV.