

## Matos Fragoso y el ciclo calderoniano: *El genízaro de Hungría y alemán Federico*

Katerina Vaiopoulos  
*Università di Udine*

Los historiadores de la literatura y del teatro suelen dividir la producción literaria y espectacular española aurisecular en ciclos. El primer ciclo, encabezado por Lope de Vega, se considera acabado durante la década de 1630, cuando empiezan su actividad nuevos ingenios, coetáneos de Calderón de la Barca. Este será el incuestionable maestro de la segunda generación de dramaturgos áureos. Que se comparta o no la idea de una «escuela de Lope» y una «escuela de Calderón», lo cierto es que la producción teatral de la segunda promoción presenta rasgos comunes e innovadores y que el cambio coincide con la renovación generacional de los años Treinta. La distinta personalidad de los dos líderes no basta a explicar los cambios que tuvieron lugar y, entre los factores que los determinaron, cabe recordar tanto componentes del texto-espectáculo como elementos del texto-literario<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Las causas de los cambios son múltiples. En primer lugar hay que mencionar la naturaleza mudable de los textos escritos para la puesta en escena, la rapidez de su envejecimiento en las tablas y la evolución de los edificios teatrales y de los recursos escenotécnicos. A esto se añade el influjo de las polémicas sobre la liceidad y la moralidad del teatro. Finalmente mudan los destinatarios, que desarrollan un gusto por el lenguaje refinado, las situaciones articuladas y el aparato espectacular. Sobre esta evolución del teatro cfr. Mackenzie, 1993; Profeti, 1994; Profeti, 1998; Arellano, 2001; Caamaño Rojo, 2011. Según Maria Grazia Profeti, con respecto a las comedias de Lope y sus coetáneos, las de los ingenios posteriores se caracterizan por enredos progresivamente más rígidos, personajes más estilizados y un estilo cada vez más sofisticado.

Entre los comediógrafos que la crítica tradicionalmente ha insertado en el ciclo calderoniano, figura Juan de Matos Fragoso (1609-1689), al que se atribuyen una treintena de comedias completamente suyas, unas veinte obras teatrales escritas en colaboración con otros poetas y algunas piezas breves de carácter entremesil.

Desde el punto de vista cronológico, no cabe duda de que Matos se sitúa en la segunda promoción de ingenios teatrales áureos, visto que nace en 1609 y muere en 1689. Más difícil es formular hipótesis sobre la datación de las comedias, de los estrenos y de la primera aparición de Matos en el mundo teatral madrileño, problemas que se cruzan y se superponen a la cuestión del corpus: todavía no se ha individuado un corpus fidedigno en el que basar el análisis de su producción teatral.

Su exordio poético remonta a comienzos de los años Treinta, por lo que parece posible hipotizar que en el mismo periodo se enfrentara también con los textos teatrales.

Un primer enigma lo constituye la comedia burlesca *Escanderbey*, de la que se conserva un manuscrito en la BNM —bajo el nombre de Felipe López, pseudónimo de Matos— que remontaría a 1629<sup>2</sup> y por lo tanto podría ser la primera huella de nuestro comediógrafo en el mundo teatral madrileño.

En segundo lugar, el 27 de septiembre de 1635 la compañía de Juan Martínez de los Ríos hizo ante el rey, en palacio, una representación particular de la obra *Muchos indicios sin culpa*, que ha sido atribuida a Calderón en algunos repertorios clásicos<sup>3</sup>. La comedia parece

---

La interpretación de Profeti desplaza la atención del carisma de los maestros a los gustos del público: pese a que el teatro había llegado a ser un medio de comunicación de masa *ante litteram*, la cultura que vehiculaba no era popular, sino nobiliar, y los espectadores se identificaban con los ideales aristocráticos de honor y limpieza de sangre. Por eso Profeti habla de la importancia de una parte reducida de público, docto y noble, que influiría directamente en el emisor e indirectamente en el «necio vulgo», absolutamente dispuesto ad assimilare —per il suo desiderio di inserimento— modi ritenuti «fini e colti», modificando il proprio orizzonte d'attesa» (Profeti, 1998, p. 31). Es decir que los espectadores no son pasivos, sino que su juicio afecta a los que escriben y a los que escenifican textos teatrales, decidiendo tanto el éxito de las obras como la evolución misma del género comedia.

<sup>2</sup> Vega García-Luengos, 1997; Di Pinto, 2008.

<sup>3</sup> En Ferrer, CATCOM, se lee que los Reichenberger señalan que *Muchos indicios sin culpa* corría impresa en sueltas a nombre de Calderón, pero él rechazó su

ser en realidad *Los indicios sin culpa*, de Matos Fragoso, obra que en casi todos los catálogos clásicos se le atribuye, ya que se publica en su *Parte primera* de 1658<sup>4</sup>.

El tercer enigma tiene que ver con la comedia *Quitar el feudo a su patria, Aristómenes Mesenio*, de la que se hizo una puesta en escena particular ante el rey el 30 de abril de 1636, por la compañía de Pedro de la Rosa: probablemente la obra es de Alonso de Alfaro, pero algunas *sueltas* la atribuyen a Matos<sup>5</sup> y, este caso sería otro de los primeros indicios de Matos en Madrid, en ámbito teatral.

En resumidas cuentas, si la producción poética demuestra que Matos ya se había incorporado al escenario literario de la Corte en los años Treinta, no tenemos pruebas ciertas de sus exordios teatrales. Su presencia constante en el panorama editorial empieza en los Cincuenta; sin embargo no hay que olvidar que las comedias se solían imprimir cuando los textos habían agotado su potencialidad escénica, a veces muchos años después de la redacción y del estreno de la obra; por lo tanto las comedias que Matos publica en esta década deben remontar a una época anterior, a los años Cuarenta, momento crítico del teatro español por los lutos de la familia real que conllevaron el cierre de los corrales, por la reducción del número de compañías autorizadas y porque se prohíbe la puesta en escena de comedias de pura ficción<sup>6</sup>.

Posiblemente esta década difícil fue un periodo creativo para Matos, actividad de la que se tienen escasas pruebas: en primer lugar, la mención de la comedia *Oponerse a las estrellas*, de Matos, Moreto y

---

autoría en el prólogo de su *Parte IV*. Siguen mencionando esta atribución sin aprobarla tanto Salvá como Rennert. Cfr. la bibliografía recogida en Ferrer, CATCOM, bajo las siglas CV, 74-75; SV4, 231; R2, 47.

<sup>4</sup> En Ferrer, CATCOM, se lee que W. McCreedy formuló la hipótesis de que pudiera ser *Los indicios sin culpa*, de Matos Fragoso. Además de la edición en volumen, de la comedia «se conserva una copia manuscrita del siglo XVIII en la Biblioteca de la Universidad de Oviedo (<http://hdl.handle.net/10651/1817>). Se conoce una edición suelta del siglo XVII y sin datos bibliográficos, mientras que Fajardo afirmó que existieron ediciones sueltas de esta comedia aparecidas en Madrid y Valencia, las cuales al parecer no se conservan actualmente» (cito de Ferrer, CATCOM).

<sup>5</sup> Cfr. la bibliografía recogida en Ferrer, CATCOM, bajo las siglas R1, 333; SV4, 217; CV, 107.

<sup>6</sup> Pannarale, 2007, p. 185.

Martínez de Meneses, en las *Décimas de Felipe IV* (1644-1649)<sup>7</sup>, de lo que se deduce que la obra en 1644 ya se había redactado; en segundo lugar la representación en Valencia de la comedia *Allá se verá*, por la compañía de Pedro Manuel de Castilla, entre el 2 de junio y el 6 de agosto de 1645, como se desprende de los libros de cuentas de la casa de la Olivera, el corral de Valencia, y de una escritura en la que el autor Pedro Manuel de Castilla se compromete con el clavario del Hospital General de Valencia a acudir a Valencia el 24 de mayo para realizar cuarenta representaciones (en la lista de comedias nuevas se halla *Allá se verá*). Ahora bien, este título podría referirse a una comedia de Rosete<sup>8</sup> o bien a otra compuesta por Matos, conocida también como *La tía de la menor* y publicada en su *Parte primera* de 1658<sup>9</sup>.

Ni siquiera tenemos certezas sobre la primera obra teatral impresa: *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, atribuida a Matos y Moreto en *El mejor de los mejores libros que ha salido de comedias nuevas* (1651 e 1653)<sup>10</sup> y en *Doce comedias de las más grandiosas que hasta ahora han salido de los mejores y más insignes poetas*, Lisboa, Craedsbek, 1653; la

<sup>7</sup> Pannarale, 2007, p. 183.

<sup>8</sup> Otra vez saco los datos de CATCOM, que remite a Urzáiz Tortajada, 2002. Cfr. la bibliografía recogida en Ferrer, CATCOM, bajo la sigla UT, II, 578.

<sup>9</sup> En Ferrer, CATCOM se lee que, según Correa, las dos comedias presentan «similares asuntos de intriga y acción con distintos personajes y situaciones». Además de la *princeps*, se conserva una suelta en la Biblioteca del Institut del Teatre de Barcelona donde *La tía de la menor* se le atribuye a Matos. Los investigadores de CATCOM afirman: «No nos consta la existencia de testimonios manuscritos o impresos de la comedia de Matos en que figure por el título de *Allá se verá*. Sin embargo, la expresión “allá se verá” se utiliza en distintas ocasiones a lo largo de *La tía de la menor*, las más significativas en el final de la segunda jornada y en los versos con los que concluye la comedia: “Con que aquí don Juan de Matos/ya que se ha visto la traza,/dice, que allá se verá,/si le tenéis en su gracia,/vitoreando sus yerros,/y perdonando sus faltas”. Probablemente este sea el motivo por el que *Allá se verá* figura como título alternativo de *La tía de la menor* en los catálogos a los que hacíamos referencia anteriormente. La obra titulada *Allá se verá*, compuesta por Rosete, se conserva en una copia manuscrita de la BNE, con signatura ms. 16.764. No nos constan testimonios impresos de la citada comedia, que únicamente aparece mencionada en los catálogos de La Barrera, Paz y Melia y Urzáiz».

<sup>10</sup> Alcalá, María Fernández - Tomás Alfay, 1651, pp. 93-133 (BNM R/17932), y Madrid, María de Quiñones - Manuel López, 1653, pp. 93-133 (BNM R/2277).

paternidad de la obra se asigna a Juan Pérez de Montalbán en muchas ediciones sueltas<sup>11</sup>.

La producción teatral impresa de Matos consta de doce comedias reunidas en la *Primera Parte de las comedias de don Juan de Matos Fragoso* —que se imprime en 1658, en Madrid, por Julián de Paredes y Domingo de Palacio y Villegas—, varias obras publicadas en la colección *Nuevas escogidas*, de la *Parte V* (Madrid, P. de Val-J. de San Vicente, 1653 e 1654) a la *Parte XXXIX* (Madrid, I. Fernández de Buendía y Morrás-D. de Palacio y Villegas, 1673), y de comedias escritas en colaboración con otros ingenios publicadas en la misma colección.

Sobre la paternidad de las comedias de la *Primera Parte* parece no haber duda, mientras que no siempre es cierta la atribución a Matos de las obras que corren impresas a su nombre en las *Nuevas escogidas* y en las sueltas, a veces debido a errores y otras veces por la desenvoltura con la que Matos se atribuye (y también atribuye a sus amigos) textos ajenos, cambiando los títulos. Lo afirma ya La Barrera en el siglo XIX:

No podemos [...] salir completamente garantes a favor de Matos, de la originalidad de todas sus producciones, en vista de la falta de conciencia literaria con que procedió al coleccionar las *Partes treinta y siete y treinta y nueve* de comedias de los mejores ingenios de España, cuyas dedicatorias llevan su firma; atribuyéndose en la *treinta y nueve* la comedia de Lope *El desprecio agradecido* (publicada en la *Vega del Parnaso*, año de 1637); con la circunstancia agravante de variar su título, y haciendo falsificación análoga con *La discreta venganza*, de Lope también, que regaló al ya difunto Moreto, a quien tal vez quitó para dársela a don Diego de Figueroa, en el tomo XXXVII, la de *Todo es enredos amor*, como despojaba a Gaspar de Aguilar de su *Venganza honrosa* en obsequio de don Fernando de Zárate<sup>12</sup>.

De hecho en la *Parte XXXIX* de *Nuevas escogidas* figura una comedia titulada *La dicha por el desprecio*, cuyo texto es el de *El desprecio agradecido* de Lope<sup>13</sup>, y la comedia *La discreta venganza*, siempre del

<sup>11</sup> Pannarale, 2007, p. 182.

<sup>12</sup> La Barrera, 1860, pp. 240-241.

<sup>13</sup> Cfr. Vega Carpio, 2006; pp. 12-13. En la introducción de M. G. Profeti se lee que la comedia «viene attribuita a don Juan de Matos Fragoso (1609-89), probablemente per poterla presentare come nuova; operazione che, attraverso altre testimonianze, sappiamo non insolita nel corpus del portoghese».

Fénix, se atribuye a Moreto<sup>14</sup>; mientras que en la *Parte XXXVII* hay tres paternidades usurpadas: *Todo es enredos amor* de Moreto, atribuida a Diego de Figueroa y Córdoba<sup>15</sup>, *La desgracia venturosa* a Fernando de Zárate<sup>16</sup>, y *El mejor casamentero*<sup>17</sup> a Matos, cuyo texto es el de *La mayor virtud de un rey* de Lope. Otra apropiación famosa de Matos es la de *El ingrato*, atribuida a Lope, denunciada por Harry Clifton Heaton en 1926, a la hora de editar la comedia matosina *El ingrato agradecido*<sup>18</sup>.

En otros casos, las falsas atribuciones pueden ser errores, típicos de la circulación de ediciones sueltas: conocida es la falsa atribución a Matos de una suelta de *El conde de Sex*<sup>19</sup>. Finalmente cabe recordar que algunos problemas de paternidad proceden de la semejanza caligráfica entre nuestro escritor y el copista ahora llamado pseudo-Matos, lo que hizo caer en muchos errores a Paz, cuando redactó su catálogo de los manuscritos de la BNE<sup>20</sup>.

En los años posteriores a la muerte de Matos, sus obras se siguen poniendo en escena y publicando, sobre todo sueltas, pero también en volúmenes misceláneos editados fuera de la Península Ibérica: por ejemplo, *Lorenzo me llamo, el carbonero de Toledo* figura como novena pieza del libro *Comedias escogidas* publicado en 1704 en Bruselas<sup>21</sup> y *El bruto de Babilonia* forma parte de *Comedias varias* impresas en 1726 en Amsterdam<sup>22</sup>.

El público del siglo XVIII seguía amando las comedias barrocas, pese a las tentativas de reforma del teatro impuestas por los intelectuales

<sup>14</sup> *Parte XXXIX de Nuevas escogidas*, pp. 362v-404r (368v-410r).

<sup>15</sup> *Parte XXXVII de Nuevas escogidas*, Madrid, Melchor Alegre - Domingo de Palacio y Villegas, 1671, pp. 246r-285r (252r-291r).

<sup>16</sup> *Parte XXXVII de Nuevas escogidas*, cit., pp. 401r-438r (403r-440r); probablemente es *La venganza honrosa* de Gaspar de Aguilar.

<sup>17</sup> *Parte XXXVII de Nuevas escogidas*, cit., pp. 369r-401r (403r); cfr. Hill, Medel, pp. 208 y 210 (con los títulos *El mayor casamentero* y *El mejor casamentero*).

<sup>18</sup> New York, Hispanic Society of America.

<sup>19</sup> Se conserva un ejemplar en la BNM (T/15026/19).

<sup>20</sup> Sánchez Mariana, 1984; Ulla Lorenzo, 2013 y 2015.

<sup>21</sup> *Comedias escogidas de diferentes libros, de los más célebres e insignes poetas*, Bruselas, Manuel Texera Tartar, 1704, donde se da a Matos también la paternidad de *El más impropio verdugo por la más justa venganza* de Francisco de Rojas.

<sup>22</sup> *Comedias varias de diferentes autores*, Amsterdam, David García Henríquez, 1726.

búsqueda de las fuentes, con la misma exaltación del «original». En la segunda mitad del XIX, por ejemplo, Mesonero Romanos recoge algunas comedias de Matos en el volumen XLVII de la Biblioteca de Autores Españoles, o sea en el primer tomo de *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*<sup>26</sup>, y condena a nuestro comediógrafo por sus refundiciones, añadiendo que en esto Matos fue *contagiado* por su amigo Moreto.

Juicios severos caracterizan también las lecturas del siglo XX: por ejemplo, en 1961, Joaquín de Entrambasaguas afirma que en *El sabio en su retiro* Matos refunde *El villano en su rincón* de Lope

para destruir, con su mediocridad, todos los altos valores dramáticos del original. Con una falta absoluta de inventiva y sobrada desenvoltura metió el portugués en la comedia sus manos pecadoras, sustituyendo, suprimiendo —a veces lo más valioso— adicionando —rarísima vez con acierto— cuanto le pareció, [...] como si intentara la descabellada idea de disimular el escandaloso plagio que cometía<sup>27</sup>.

Cabe subrayar que, aunque no daba siempre buenos frutos, la práctica de la refundición era en realidad un «juego de referencias», que consistía en apelar a la memoria del público, a la que los ingenios desafiaban y lisonjaban, a fin de ostentar su habilidad en emplear versos y escenas de viejas comedias famosas<sup>28</sup>. Hoy la tendencia es superar la diatriba sobre la originalidad para focalizarse en cómo partes del «texto-fuente» se insertan en la nueva obra, a menudo cambiando su

<sup>26</sup> Madrid, Rivadeneira, 1858. Las comedias son: *El sabio en su retiro y villano en su rincón*, Juan Labrador (pp. 119-218); *La dicha del carbonero*, y *Lorenzo me llamo, el carbonero de Toledo* (pp. 219-239); *El galán de su mujer* (pp. 241-259); *El yerro del entendido* (pp. 261-281); *Ver y creer* (pp. 283-301); *Callar siempre es lo mejor* (pp. 303-317); *La dicha por el desprecio* (pp. 319-335).

<sup>27</sup> Entrambasaguas, 1961, pp. 418-419.

<sup>28</sup> Profeti, 1998, pp. 19-20; Bingham Kirby, 1989 y 1994: Bingham Kirby elaboró un método de análisis para comparar refundiciones y textos-fuente centrado en el examen de seis categorías de cambio: versos que no varían con respecto al original; versos que sufren modificaciones, como reducciones, desplazamientos y ampliaciones; versos eliminados; versos completamente nuevos añadidos por el refundidor. Tras aplicar estos criterios, quien analiza los textos posee cifras y porcentajes en los que basar su estudio. Quizás sea Moreto el comediógrafo áureo del que se han estudiado más refundiciones: véanse, por ejemplo, Di Pinto, 2010 y 2011, y Trambaioli, 2013.

función, o bien para descubrir lo intencional en este juego de referencias; es decir que se intenta comprender, a la luz del éxito de estas representaciones, de qué modo el público las recibía y qué mecanismos mnemónicos podían poner en marcha.

La crítica contemporánea no es tan áspera como la de los siglos XVIII y XIX a la hora de juzgar negativamente a los refundidores<sup>29</sup>, pero, en el caso de Matos, se siguen subrayando «las innegables deudas que el autor contrajo con escritores anteriores» y se insiste en centrarse en las «habilidades de feliz refundidor, y no de ingenio creador»<sup>30</sup>. Por ejemplo, Ann L. Mackenzie sugiere que

el manifestar una adaptación casi servil de sus fuentes [...] no es de extrañar, dado el fuerte conflicto inevitable que experimenta el dramaturgo calderoniano menos dotado entre las limitaciones naturales de su talento y sus deseos ilimitados de lograr la originalidad dramática mediante el desarrollo individualizado de la obra ajena. Sus más serviles imitaciones son esencialmente productos de la frustración artística que este conflicto no pudo menos de engendrar<sup>31</sup>.

A la condena de Matos refundidor se suma el juicio negativo que durante siglos ha embestido otro fenómeno típico del teatro de la segunda mitad del Seiscientos: la escritura *de consuno*<sup>32</sup>, o sea la redacción de comedias por dos, tres o más comediógrafos, muy practicada por Matos Fragoso. Esta técnica de escritura preveía la división de la tarea entre distintos dramaturgos, a menudo uno por jornada, aunque no faltan casos de colaboración entre dos ingenios o entre un número más elevado de participantes, lo que implica compartir el mismo acto. Los escritores podían redactar sus jornadas o partes de jornada en sucesión o bien contemporáneamente.

Durante mucho tiempo se ha pensado que las colaboraciones nacían del exceso de demanda del mercado teatral por parte de un público

<sup>29</sup> Con alguna excepción, visto que Mackenzie, 1993, p. 15, define esta técnica como el «explorar comedias antiguas ajenas a fin de transformarlas en comedias propias y originales».

<sup>30</sup> Pannarale, 2007, p. 186.

<sup>31</sup> Mackenzie, 1993, p. 18.

<sup>32</sup> En el *Diccionario de Autoridades* se lee que *de consuno* significa «en compañía, unida y juntamente, de común acuerdo y conformidad».



hambriento de espectáculos y de la rapidez del consumo de las obras, como si la escritura en colaboración acelerara la redacción de comedias. En realidad el fenómeno, sobre todo en el caso de la «sucesión», provocaba un aumento del tiempo de trabajo. Por lo que nos parece más plausible la hipótesis formulada por Madroñal Durán y por Alviti, los cuales defienden que esta práctica nació como actividad lúdica, en las academias literarias, entre comediógrafos que sí tenían nexos profesionales, pero sobre todo relaciones amistosas<sup>33</sup>.

Las comedias colaboradas fueron desaprobadas por los críticos del siglo XVIII como la enésima infracción del buen gusto clásico, por parte de los ingenios barrocos, violación que se añade a la mezcla de cómico y trágico, a la polimetría, a la ruptura de las unidades aristotélicas y a la propuesta de espectáculos no homogéneos. De hecho la colaboración contribuiría a reducir lo compacto y unitario de obras ya viciadas por la hibridación, poniendo a riesgo la organicidad de la trama, la uniformidad de la acción y la coherencia psicológica de los personajes. Sin embargo, visto el éxito que tuvieron entre los espectadores coevos, parece evidente que estos problemas de fragmentación no fastidiaban al público de la época, acostumbrado a todo tipo de extravagancia. Por eso las comedias colaboradas y los ingenios que las escribieron hoy en día son objeto de revalorización.

Ahora bien, Matos *ladrón*, Matos refundidor y Matos comediógrafo de consuno ya han merecido bastante atención crítica, queda por ver si existe de verdad un Matos creador de piezas teatrales: a fin de averiguarlo y estudiar comedias suyas, lo mejor parece ser centrarse en la obras publicadas en su *Parte primera*<sup>34</sup>. Empezamos por la sexta

<sup>33</sup> Madroñal Durán, 1996; Alviti, 2006, pp. 9-10, opina que de otra forma no se explica por qué en los años Veinte y Treinta, en pleno florecimiento del teatro barroco, se prefería el método de la escritura en sucesión, menos rápido, al de escribir contemporáneamente; mientras que más tarde, sin pruebas evidentes de una prisa mayor, se pasó al método de escribir al mismo tiempo las tres jornadas. Véanse también Cassol, 2008a, 2008b, 2008c, 2011, 2012, y las actas de los congresos *Comedias colaboradas en el Siglo de Oro*, Milán, 29-31/10/2008 y *La comedia escrita en colaboración en el Siglo de Oro*, León, 16-17/05/2013.

<sup>34</sup> El ejemplar T/9812 de la BNM se describe en Jurado Santos, 2005, pp. 96-97; en la BNM se conserva otro ejemplar, el R/30812. Aquí nos basamos en el ejemplar conservado en la Biblioteca Fonteguerriana de Pistoia (Sala II.T.204). Las comedias que incluye son *El amor hace valientes y toma de Valencia por el Cid*; *Amor*,

comedia: *El genízaro de Hungría, y alemán Federico*<sup>35</sup>. La obra es anterior a 1658, pero no hemos encontrado datos sobre las puestas en escena que se suponen realizadas antes de la publicación de la *Parte*, sino solo de dos representaciones de los años Ochenta, ambas en el Alcázar: la primera el 25 de enero de 1682, por la compañía de Matías de Castro y Salazar, y la segunda el 5 de septiembre de 1684, por la compañía de Eufrasia María, para celebrar el cumpleaños del rey de Francia.

*El genízaro de Hungría, y alemán Federico* es una comedia palatina que presenta todo elemento típico de este género (véase el «apéndice» para el enredo detallado).

La ambientación es imprecisa y rarefacta: los hechos acontecen en tierras lejanas, entre Alemania, Hungría y Constantinopla, es decir áreas geográficamente individuadas, pero sin ninguna caracterización geográfica real. Tampoco hay indicios cronológicos exactos, excepto la referencia general a los conflictos húngaro-turcos, probablemente los del siglo XV, en la época del emperador Federico.

Los protagonistas son de sumo linaje, reyes y reinas, príncipes y princesas o bien miembros de la alta nobleza que viven en palacios y ambientes cortesanos: el emperador Federico de Alemania, dos cortesanos suyos (Ricardo y el conde Rodulfo), Matilde princesa —y luego reina— de Hungría, su hijo Enrico, el condotiero turco Coraide, y algunos miembros de la corte de Constantinopla.

La intriga, como en toda comedia palatina, se centra en problemas de gobierno y posesión de tierras, herencias y conflictos bélicos, mezclados a cuestiones sentimentales (galanteos, celos, escaramuzas de

---

*lealtad y ventura; Callar siempre es lo mejor; Con amor no hay amistad; La devoción del ángel de la guarda; El hijo de la piedra y segundo Pio V, San Félix de Cantalicio; Los indicios sin culpa; El marido de su madre, San Gregorio; La tía de la menor o allá se verá; El traidor contra su sangre; El yerro del entendido.*

<sup>35</sup> Se conocen también ediciones sueltas: Madrid, Antonio Sanz, 1751, Num. 63 (BNM T/3297); Barcelona, Francisco Suriá, 1769, Num. 119 (BNM T/3915); Madrid, Librería de Quiroga, 1793 (Fondo Entrambasaguas); Salamanca, (Imprenta de la Santa Cruz), s.a., Num. 80 (BNM T/20600; BNM T/7111); Valencia, Joseph y Tomás Orga, 1773, Num. 186 (BNM T/682); Madrid, Francisco Sanz, s.a. (BNM T/14786/7). La obra se menciona en: La Barrera, 1860, p. 241 y p. 551; Hill, 1929, p. 189; Bergman-Szmuk, 1980, n. 535; Moll, 1982, n. 4571; Simón Díaz, 1984, t. XIV, n. 3487; Arizpe, 1990, n. 153; Cerezo Rubio y González Cañal, 1998, p. 199, n. 226.

amor...). De hecho, el enredo de Matos empieza con un conflicto entre Alemania y Hungría para la posesión de Bohemia, disputa de la que intentan aprovecharse los turcos para conquistar las tierras orientales de Europa. Sin embargo es el enamoramiento de Federico por Matilde que desestabiliza de verdad la armonía inicial, porque el emperador no controla su deseo y actúa más como un galán —formando parte de la intriga— que como un soberano garante de la justicia. El emperador se ha enterado de que el rey de Hungría y el de Inglaterra acaban de establecer un acuerdo, es decir el casamiento de la princesa de Hungría (Matilde) con el príncipe de Inglaterra (Feduardo), de modo que los ingleses apoyen a los húngaros en la guerra. Federico le hace una emboscada a Feduardo, lo mata, le roba la identidad y pasa una noche de amor con Matilde, pero poco después le cautivan los turcos y no tiene tiempo suficiente como para revelar a Matilde la verdad y asegurar así la unión y la paz entre el imperio y la corona de Hungría.

Entra aquí en juego otro tópico del género: los malentendidos causados por el ocultamiento de la identidad y por los disfraces. Federico aparece en escena como Feduardo en la primera jornada, llevando ropa inglesa, como el esclavo inglés Alberto, harapiento, en la segunda y, en la tercera, aunque brevemente, como embajador del sultán Amurates, vestido al estilo turco. Claro está que no será posible salir del estado de desorden y volver a uno de equilibrio hasta aclarar quién es Federico de verdad.

El recurso al disfraz y a las múltiples identidades falsea todo lo que acontece en el tablado, puesto que nadie posee toda la verdad: hay personajes que la ignoran completamente y otros que conocen una parte de la verdad, la que basta para que la intriga siga de forma lógicamente aceptable.

El ocultamiento de la identidad del emperador se entrelaza con muchos otros lugares comunes de la comedia palatina: el cautiverio, el nacimiento secreto de hijos, la separación de los gemelos entre ellos y de sus padres, las agniciones finales, el tema de la fuerza de la sangre.

Tres personajes son víctimas del cautiverio en tierras turcas: el emperador, su criado (el gracioso Catarro) y uno de los hijos de Matilde, Coraide, que ignora su identidad hasta las últimas escenas. Tampoco su gemelo Enrico, que comparte con él el nacimiento secreto, sabe quién es de verdad durante veinte años, ya que se cría entre labradores en una aldea.

La relación entre el padre y ambos hijos se desarrolla en la comedia a través del tema de la fuerza de la sangre<sup>36</sup>, o sea el presentimiento de consanguinidad, que los tres sienten de forma innata. En primer lugar el emperador muchas veces declara percibir con respecto a Coraide, aunque parezca ser turco, un sentimiento parecido a la paternidad y, nada más conocer a Enrico, sabe que tendría que enfadarse por la falta de respeto del joven, pero afirma estar emocionado por su gallardía, más que colérico. Por su parte los gemelos ignoran serlo, pero poseen la misma personalidad y se parecen a Federico, aunque les falten todavía la prudencia, la paciencia y el equilibrio del padre. Coraide ama profundamente a Federico ya en la segunda jornada, pese a las diferencias sociales y religiosas que los separan; Enrico odia al emperador (lo considera el asesino de su padre), pero una especie de ternura de vez en cuando derrota el deseo de venganza. Cuando los dos jóvenes duelan, Federico se pone en defensa del que parece momentáneamente el más débil y finalmente los interrumpe; ellos, turbados pero obedientes, admiten en sendos apartes la inclinación que sienten hacia el viejo emperador y que, sin saber por qué, se ven obligados a obedecerle.

El tema de la fuerza de la sangre se manifiesta en la obra también en otro tópico: el niño de alta alcurnia criado por gente humilde que, una vez mayor, demuestra su nobleza a través del lenguaje y del comportamiento. Es el caso de Enrico en la segunda jornada: aunque acaba de llegar a corte, es sabio, valiente, fuerte, activo y consciente de su papel y del hecho de que su obligación (antes de revelar su identidad al pueblo húngaro) es vengarse de los alemanes.

El texto de *El genízaro de Hungría, y alemán Federico* presenta una serie de extensos monólogos o casi-monólogos, es decir parlamentos largos interrumpidos por pocos y breves comentarios de personajes confidentes. Destacan dos romances en posición correspondiente en los actos I y II: en el primero (vv. 26-649) Federico explica toda la premisa del enredo, en el segundo (vv. 888-1079) Matilde resume lo que ha pasado entre la primera y la segunda jornada, durante los veinte años que no se ponen en escena: es a través de las palabras de Matilde

<sup>36</sup> El tema de la fuerza de la sangre, de raíz preclásica y clásica, llega al Barroco a través de la Edad Media y del Renacimiento. Es un tema amplio que ha tomado matices distintos según el contexto y el autor. Véase Ciavarelli, 1977, sobre todo pp. 310-313.

*veinte años habrá que falta* (v. 926) que se cuantifica la ausencia de Feduardo-Federico, o bien la medida de la pausa temporal entre los dos primeros actos. Esta técnica de insertar lapsos de tiempo muy extensos entre las jornadas es uno de los elementos característicos del teatro áureo que más molestó a los detractores del siglo XVIII y esta infracción le vale a Matos una cita en la *Poética* de Luzán: *El genizaro de Hungría* se escoje aquí como modelo negativo de la violación completa de la unidad de tiempo<sup>37</sup>.

Otros monólogos en romance corresponden a un relato de Federico, cuando confiesa a Coraide su identidad y le cuenta su historia (vv. 1521-1852), y a la meditación del mismo sobre lo que pudo pasarle a Matilde veinte años antes (vv. 2300-2647). Finalmente cabe mencionar las octavas reales de Enrico (vv. 1148-1195) a la hora de describir la lucha entre un león y una tigre.

De hecho, la obra tiende a privilegiar el oído con respecto a la vista y muchos son los componentes de la trama que no se muestran en el tablado: muy a menudo largas narraciones sustituyen la acción misma y los hechos contados casi superan en cantidad los acontecimientos de la escena. Por ejemplo el combate entre los tres ingleses y los tres alemanes, con la muerte de los primeros, no se escenifica y solo es objeto de una descripción de Catarro, que finge observar lo que pasa fuera del tablado y pronuncia un soliloquio:

[...] ;qué es lo que veo?  
Igual valor tienen todos.  
¡Qué alentados y ligeros  
de los caballos se apean  
los ingleses! ¡Con qué esfuerzo  
sacan la espada bizarros,  
y se embisten cuerpo a cuerpo!  
Tres contra otros tres combaten  
con valor. Mas ya los nuestros  
parecen que se publican vencedores. (vv. 251-260)<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Miguel y Canuto, 1994, p. 36.

<sup>38</sup> En las citas de la comedia regularizo la graffa, los acentos, las mayúsculas, el uso de b/v/u, f/h, z/c/ç, desato las formas contractas y las abreviaturas (también en los nombres de los personajes), inserto una puntuación interpretativa. Conservo la

El gracioso se encuentra a solas en la escena porque poco antes él mismo ha rechazado el combate:

- CATARRO: [...] si venimos  
a matar a un hombre, es cierto  
que gusto ninguno me hace  
quien me convida a un entierro.
- FEDERICO: Tú no supones aquí.
- CATARRO: Pues ¿para qué me trajeron?
- FEDERICO: Para tener los caballos.
- CATARRO: Yo aquí no juego a los cientos<sup>39</sup>.
- FEDERICO: Para cuidar dellos digo.
- CATARRO: Yo no me entiendo con ellos.
- FEDERICO: Pues ¿por qué?
- CATARRO: Porque a relinchos  
conociéndome en el eco,  
como se ven con Catarro  
cebadilla están pidiendo (vv. 202-215).

Como todo gracioso, Catarro es cobarde y vago, aprovecha cada ocasión para hacer chistes y su presencia y actitud marcan por contraste los ideales de los caballeros; en el caso de este duelo su falta de valor hace sobresalir los ideales del vasallaje y la lealtad al emperador de Ricardo y del conde Rodolfo. Durante el cautiverio, en cambio, las quejas del gracioso evidencian la fuerza interior del emperador. De hecho, si Federico afirma:

Es la fortuna inconstante,  
y así en el bien y en el mal  
ha de tener siempre igual  
el varón fuerte el semblante. (vv. 1336-1339)

metátesis de la dental y de la lateral en las formas sintéticas de imperativo + pronombre (como *dejalde* por *dejadle*), la asimilación de vibrantes y laterales en las formas sintéticas de infinitivo + pronombre (como *roballa* por *robarla*), las contracciones de preposiciones, pronombres y demostrativos (como *deste* y *della*), el uso de *nuesso/vuesso* y de *aquesto*. Finalmente indico entre paréntesis el número de los versos.

<sup>39</sup> El *juego de los cientos* era un juego de naipes, también llamado *piquet*, en el que *tener los caballos* era un tipo de jugada. Véase Di Pinto, 2006: «juego de naipes que comúnmente se juega entre dos, y gana el que primero hace cien puntos, que gana la suerte. Su nombre resulta de una metonimia». Matos hace un juego de palabras a partir de este juego de naipes.

Catarro se desespera:

Mejor es que reneguemos  
de vida tan desdichada. (vv. 1290-1291)

Sin embargo nunca pierde su papel de portador oficial de lo cómico, por ejemplo comentando su tarea de esclavo que consiste en transportar el agua:

Sin duda  
nacé en el signo de Acuario,  
y si acaso mi destino  
un trago de vino fragua,  
como la sal en el agua  
se me vuelve en agua el vino.  
Ya que mi hado severo  
a elemento tan extraño  
me inclinó, por menos daño  
pusiérame a aguardentero:  
allí mejor estaría,  
que en fin es oficio breve  
y siempre acaba a las nueve,  
y se huelga todo el día. (vv. 1310-1323)

Uno de los chistes más atractivos del gracioso es la explicación de su genealogía, a partir de la interpretación burlesca de su nombre y de la pregunta «¿De qué tierra?», que le dirigen las damas al presentarse él como español:

De Baños y de Fuenfría,  
si bien por línea derecha  
viene todo mi abolorio  
del solar de las cabezas,  
de quien nació doña Tos,  
y don Romadizo, que eran  
padres de don Estornudo,  
que casó con doña Flema,  
y engendraron a doña Asma,  
que salió tan grande bestia  
que dará la muerte a un santo,

tan valiente y tan severa  
 que a todos hace hablar bajo,  
 aunque un gran príncipe sea.  
 Esta, señora, es en suma  
 de Catarro la ascendencia,  
 de quien por siempre jamás  
 libre Dios a vuessa Alteza. (vv. 310-313)

En este fragmento cómico se da una versión humorística del tema de la preocupación familiar, asunto sumamente serio siempre acompañado por la cuestión de la limpieza de sangre. Catarro elabora una «genealogía burlesca» o una «antigenealogía», en palabras de Frida Weber de Kurlat con referencia al teatro pre-Lope<sup>40</sup>. Lope mismo inserta fragmentos parecidos en *La corona de Hungría* y en *Las pobrezas de Reinaldos*, y la tradición sigue con Cubillo, Vélez y otros comediógrafos, probablemente tanto por razones escénicas —son monólogos en los que los actores pueden lucir sus habilidades declamatorias— como por razones satíricas, a fin de criticar los excesos del código del honor y de «la grotesca manía genealógica de la época»<sup>41</sup>.

Ni siquiera falta el consabido chiste del gracioso centrado en la ruptura de la ilusión escénica, cuando Catarro está a solas en el tablado y dice *qué buena ocasión aquesta / para un soliloquio...* (vv. 246-247); o bien el consejo concreto, a la hora de dejar que Coraide luche:

Sí, señor, pues si no riñe  
 él se comerá los codos.  
 Advierte que es perro fino,  
 déjale que salga al coso,  
 que este es sabueso de Irlanda  
 y es castizo, aunque es cachorro. (vv. 2059-2064)

Lo que le falta a Catarro es el papel de *deus ex machina*, motor de la acción y solucionador de problemas; por lo tanto desaparece del tablado dos escenas antes del desenlace, con este parlamento definitivo de despedida:

<sup>40</sup> Weber de Kurlat, 1960, p. 5. Sobre las genealogías burlescas véase Tyler, 1980.

<sup>41</sup> Cito de Silverman, 1976, a través de Tyler, 1980, pp. 751-752.



Viva yo y coma bien, tenga doblones  
 y vayan noramala los bribones,  
 esté yo alegre y juegue bien la taba,  
 que en muriéndome yo todo se acaba. (vv. 2296-2299)

De hecho, el desenlace es protagonizado por Matilde, Federico, Coraide y Enrico y la escena final tiene lugar en el campamento húngaro. La solución de la intriga prevé la vuelta de todos los tópicos del género palatino y, mediante relatos explicativos, a menudo redundantes con respecto al enredo, se retoman todos los cabos sueltos: la desgracia del cautiverio, el nacimiento secreto de los hijos, la separación de los niños entre ellos y de su madre, la identidad de Enrico y el misterio del gemelo desaparecido. A continuación se realiza la agnición de Coraide gracias al turco Fatimán, acompañante de Federico, que confiesa el rapto del segundo niño y saca una joya que demuestra que Coraide es el otro hijo de la reina. Finalmente Federico revela a Matilde que ella nunca conoció a Feduardo y que él es el emperador de Alemania, su esposo y padre de los gemelos.

Estas agniciones y reconciliaciones cierran la comedia y, a nivel temático, la fuerza de la sangre aplasta el deseo de venganza. Federico pronuncia las últimas palabras:

Conque aquí don Juan de Matos  
 para que otra vez os sirva,  
 con vuestro perdón da fin  
 al Genízaro de Hungría. (vv. 2876-2879)

¿Es una obra original? No podemos garantizarlo, puesto que siempre se pueden descubrir textos nuevos o bien desconocer obras. Reflexionando sobre eventuales relaciones intertextuales entre *El genízaro de Hungría*, lo primero que puede llamar la atención es que en algunos repertorios se mencionan una primera parte y una segunda parte de la obra<sup>42</sup> y se cita también el título *El rayo de Andalucía, y genízaro de España*, o bien *El genízaro de España y rayo de Andalucía*, de Álvaro Cubillo de Aragón. La obra que se compone de dos partes es exactamente la de Cubillo, sobre la leyenda del bastardo Mudarra y de los

<sup>42</sup> Por ejemplo en Urzáiz Tortajada, 2002, p. 429.

Siete Infantes de Lara. Matos también escribió una comedia centrándose en la misma historia, titulada *El traidor contra su sangre* y publicada en su *Primera parte*, pero ninguna de las tres se relaciona con *El genízaro de Hungría*.

Tampoco se individualúan relaciones intertextuales específicas cotejando el texto de Matos con los de obras palatinas cuyo enredo presenta separaciones de gemelos y de familias, a causa de cautiverios, o bien obras ambientadas en Hungría y en el contexto de los conflictos húngaro-turcos; ni siquiera centrando la investigación en las comedias que incluyen fragmentos cómicos de «genealogía burlesca», pensando que Matos pudo sacar el suyo de la misma fuente. A pesar de alguna coincidencia, como la ambientación, la presencia de hijos gemelos que ignoran la identidad de sus padres y los veinte años que median entre la primera y la segunda jornada, elementos que se dan en muchísimos textos, los enredos no comparten nada que indique una relación intertextual directa<sup>43</sup>.

La conclusión a la que parece plausible llegar es que Matos Fragoso sí crea una obra suya, pero lo hace realizando una especie de collage de todos los tópicos. A confirmación de esto, recordamos que algunos detalles del enredo de *El genízaro de Hungría* no dejan de ser amagos superficiales, como el enamoramiento mediante el retrato<sup>44</sup>, la mujer varonil en el campo de batalla<sup>45</sup> y los celos del enamorado traicionado<sup>46</sup>. Es decir que Matos construye la pieza insertando demasiados elementos y que luego, en muchos casos, la sobrabundancia de componentes no permite profundizarlos —a veces tampoco volver a emplearlos— en la intriga. Por eso la obra se convierte en un patchwork

<sup>43</sup> En primer lugar no hay relación intertextual directa con *La corona de Hungría*, de Lope, refundición realizada por él mismo de otra comedia suya, *Los pleitos de Inglaterra* (1598-1603, según Morley y Bruerton, 1968, p. 253). De *La corona de Hungría* se conserva el manuscrito autógrafo, con fecha de 1623; la obra es una refundición de *Los pleitos de Inglaterra* con versos idénticos (Morley y Bruerton, 1968, p. 68; Rennert, 1919; Tyler, 1963).

<sup>44</sup> Federico se enamora de Matilde porque ha visto un retrato suyo, mientras que Matilde no conoce el talle de Feduardo porque el retrato que tenía que recibir se ha perdido.

<sup>45</sup> Matilde aparece en escena como mujer varonil en la jornada segunda, cuando visita al gobernador de Alemania.

<sup>46</sup> En la tercera jornada, Federico se pone loco de celos y piensa vengarse de Matilde.

de núcleos dramáticos sacados de distintas fuentes, un trabajo intertextual más difícil de descifrar con respecto a la relación directa entre dos textos, como son continuaciones y refundiciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alviti, R., *I manoscritti autografi delle commedie del Siglo de Oro scritte in collaborazione. Catalogo e studio*, Firenze, Alinea, 2006.
- Arellano, I., *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.
- Arizpe, V., *The Spanish Drama Collection at the Ohio State University Library. A descriptive catalogue*, Kassel, Reichenberger, 1990.
- Bergman, H. E., Szmuk, S. E., *A Catalogue of Comedias Sueltas in the New York Public Library*, London, Grant & Cutler, 1980.
- Bingham Kirby, C., «Hacia una definición precisa del termino «refundición» en el teatro clásico español», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 1005-1012 ([http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih\\_10\\_2\\_011.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_011.pdf)).
- , «On the nature of Refundiciones of Spain's Classical Theatre in the Seventeenth Century», en *The Golden Age of Comedia: Text, Theory, and Performance*, eds. C. Ganelin y H. Mancing, West LaFayette, Indiana, Purdue University Press, 1994, pp. 293-94.
- Caamaño Rojo, M. J., «La escuela de Calderón: la figura de Matos Fragoso», en *Calderón y su escuela: variaciones e innovación de un modelo teatral. XV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón*, eds. M. Tietz y G. Arnscheidt, en colaboración con B. Baczyńska, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2011, pp. 77-97.
- Cassol, A., «El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008a, pp. 165-184.
- , «Las comedias colaboradas en el corpus de Rojas Zorrilla», en *Rojas Zorrilla en su IV Centenario, Actas del Congreso Internacional (Toledo, 4-7 de octubre de 2007)*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008b, pp. 185-195.
- , «Uno y múltiple. Fragmentación del yo y del texto en una comedia de nueve ingenios», en *El yo y el otro, y la metamorfosis de la escritura en la literatura española*, ed. J. M. Martín Morán, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2008c, pp. 69-82.
- , «Pájaros nuevos y además colaboradores. Lope frente a la escritura en colaboración», en *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la*

- España áurea*, eds. L. Gentilli y R. Londero, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2011, pp. 59-72.
- , «Consideraciones en torno a las comedias en colaboración de la época áurea», en *Rumbos del Hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. P. Botta, Roma, Bagatto Libri, 2012, vol. IV, pp. 52-61.
- Cerezo Rubio, U., González Cañal, R., *Catálogo de comedias sueltas del fondo Entrambasaguas*, Kassel, Reichenberger, 1998.
- Ciavarelli, M. E., *El tema de la fuerza de la sangre en el Siglo de Oro español y sus antecedentes en la literatura occidental*, University of Pennsylvania, 1977.
- Di Pinto, E., «Juego de los cientos», en *Gran Enciclopedia Cervantina*, eds. C. Alvar y F. Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 2006, vol. III, pp. 2389-2391.
- , «Dos caras para un verdugo: Rojas Zorrilla y Matos Fragoso ('El más impropio verdugo', seria y burlesca)», en *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional, Toledo, 4-7 de octubre de 2007*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. E. Marcello, Cuenca, UCLM, 2008, pp. 561-574.
- , «El arte de la refundición según Moreto (II): "El mayor imposible" de Lope de Vega vs "No puede ser" de Moreto», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega: actas selectas del XIV Congreso de la AITENSO*, eds. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid, Olmedo Clásico-Universidad de Valladolid, 2010, vol. 2, pp. 409-416.
- , «El arte de la refundición según Moreto (I): "El despertar a quien duerme" de Lope de Vega vs "La misma conciencia acusa" de Moreto», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, eds. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, vol. III, pp. 1015-22.
- Entrambasaguas, J., *Lope de Vega y su tiempo*, Barcelona, Teide, 1961.
- Ferrer, T. et al., *CATCOM: Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*, consultable en <<http://catcom.uv.es>>.
- Jurado Santos, A., *Obras derivadas de novelas cervantinas (siglo XVII). Para una bibliografía*, Kassel, Reichenberger, 2005.
- La Barrera, C. A., *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- Mackenzie, A. L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
- Madroñal Durán, A., «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en *Mira de Amescua en candelero, Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, eds. A. de la Granja y J. A. Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, 2 vols., vol. I, pp. 329-346.

- Medel del Castillo, F., *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias*, Madrid, Alfonso de Nora, 1735, reeditado por J. M. Hill, *Revue Hispanique*, 75, 1929, pp. 144-369.
- Miguel y Canuto, J. C. de, «Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la Poética de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)», *Crítica*, 62, 1994, pp. 33-56.
- Moll, J., «Comedias sueltas no indentificadas», anexo a *Departamento de Bibliografía de la Universidad Complutense, Repertorio de impresos españoles perdidos e imaginarios*, Madrid, Instituto Bibliográfico Hispánico, 1982.
- Morley S. G., Bruerton, C., *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Pannarale, M., «Un trabajo en preparación sobre el teatro de Juan de Matos Fragoso (1609-1689)», en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, eds. A.Cassol y B.Oteiza (eds.), Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 177-190.
- Profeti, M. G., «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del siglo de oro», en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 107-118.
- , *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La Casa Usher, 1994, pp. 73-230.
- , *Letà d'oro della letteratura spagnola. Il Seicento*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. 9-44 y 77-288.
- Rennert, A., «Lope de Vega's comedias. «Los pleitos de Inglaterra» and «La corona de Hungría»», *Modern Language Review*, 13, 1919, pp. 455-464.
- Sánchez Mariana, M., «Un manuscrito calderoniano desconocido (con una digresión sobre los autógrafos de Matos Fragoso)», *Revista de Literatura*, XLVI.91, 1984, pp. 121-130.
- Santo Rossi, E. L., *Vida y obra de Juan de Matos Fragoso, poeta y dramaturgo del siglo XVII*, Tesis Doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1978-79.
- , «Noticias sobre la vida de Juan de Matos Fragoso», *Segismundo*, XIV.27-32, 1978-80, pp. 217-31.
- Silverman, J., «Sancho Panza y su secretario», *Ínsula*, 351, 1976.
- Simón Díaz, J., *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica, 1984, tomo XIV.
- Tyler, R. W., «Otra mirada a dos comedias de Lope de Vega: «La corona de Hungría» y «Los pleitos de Inglaterra»», *Hispanófila*, 18, 1963, pp. 21-75.
- , «Unos curiosos casos genealógicos en la comedia», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas (Toronto, 22-26/08/1977)*, eds. A. M.

- Gordon y E. Rugg, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 749-752 ([http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih\\_06\\_1\\_187.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/06/aih_06_1_187.pdf)).
- Trambaioli, M., «En el taller de la refundición de una comedia lopeveguesca: “El Eneas de Dios” o “El Caballero del Sacramento” de Agustín Moreto», *eHumanista*, 23, 2013, pp. 258-281.
- Ulla Lorenzo, A., «La actividad teatral de un dramaturgo cortesano en tiempos de luto (1665-1671): Calderón y Pseudo Matos Fragoso», *Anuario Calderoniano. Fiestas calderonianas*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, vol. extra, 1, 2013, pp. 253-274.
- , «Nuevos datos sobre la labor del copista Pseudo Matos Fragoso: fechas y compañías teatrales», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas*, Valladolid, Universidad, Colección Olmedo Clásico, 2015.
- Urzáiz Tortajada, H., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, vol. II.
- Vega Carpio, L. de, *Comedias de La Vega del Parnaso. El desprecio agradecido*, a cura di Daniela Profeti, Firenze, Alinea, 2006.
- Vega García-Luengos, G., «Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas», en *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, eds. A. R. Lauer y H. W. Sullivan, New York, Peter Lang (Serie Ibérica), 1997, pp. 343-371.
- Weber de Kurlat, F., «El teatro anterior a Lope de Vega, y la novela picaresca», *Filología*, 6, 1960.

## APÉNDICE

### Trama de *El genízaro de Hungría y alemán Federico*

*Primera jornada.* La comedia se abre con un diálogo entre el emperador alemán Federico y sus fieles vasallos, Ricardo y el conde Rodolfo; ambos le piden a Federico una explicación sobre la razón de su viaje repentino y secreto al bosque, mientras están a punto de ganar el conflicto contra Hungría. En un extenso monólogo, Federico explica todas las premisas del enredo: relata el conflicto entre el Imperio y la corona de Hungría para la posesión de Bohemia, y subraya el acuerdo que el rey de Hungría y el de Inglaterra acaban de establecer, es decir el casamiento del príncipe de Inglaterra, Feduardo, con la princesa de Hungría, Matilde, para que los ingleses apoyen a los húngaros en la

guerra. Además, a la cuestión político-bélica se suma el problema sentimental, ya que Federico ama a Matilde y ha elaborado un plan para gozar de ella e impedir el casamiento: la princesa se encuentra en su quinta cerca del bosque, a la espera del novio, y no conoce directamente ni al emperador ni a Feduardo; por lo tanto Federico quiere hacerle una emboscada a Feduardo, matarle, robarle la identidad, casarse con Matilde, luego revelar la verdad y asegurar así la unión y la paz entre su Imperio y la corona de Hungría. El plan de Federico tiene éxito. La acción se desplaza a la quinta de Matilde, donde aparece en escena la princesa esperando al novio. Llegan Federico, Ricardo y el conde disfrazados de ingleses (puesto que llevan la ropa de Feduardo y de sus dos acompañantes muertos); Matilde y Federico se enamoran a primera vista y gozan prematuramente las dichas del casamiento. A continuación la acción se desplaza de nuevo al bosque y, por tercera vez, se introduce un terceto de personajes: después de los tres alemanes y de los tres ingleses, llegan tres soldados turcos, Fatimán, Zaide y Mahomad, que están llevando a cabo una inspección a las orillas del Danubio: su señor Amurates quiere aprovecharse de la lucha entre húngaros y alemanes para vengarse de Federico, que le está quitando tierras. Fatimán, el jefe de la expedición, también espera cautivar a un prisionero importante y llevárselo a su señor. La suerte le asiste ya que pasan antes el conde, Ricardo y Catarro, y luego, a solas, Federico, un hombre notable, según las palabras de sus amigos. Federico llega meditando sobre su conducta —ya siente remordimientos de conciencia— y temeroso aun de las sombras; Catarro vuelve atrás, para ver al emperador, y ambos caen en la emboscada de los turcos, que deciden llevárselos a Constantinopla.

*Segunda jornada.* De un diálogo inicial entre Matilde y sus criadas (que es casi una relación de la princesa) se desprende que han pasado veinte años y que Matilde sigue identificando a su esposo «de una noche» con el príncipe inglés Feduardo; cuenta que su enamorado y Federico desaparecieron el mismo día y que esto determinó la fin del conflicto; pero ella se había quedado embarazada y había dado a luz a dos gemelos en secreto: uno fue llevado por una criada a una aldea donde le criaron como labrador; al otro le tenía que tocar la misma suerte en otra aldea, pero fue raptado por los turcos. Matilde explica también que, tras la muerte de su padre, rey de Hungría, ha decidido



que su hijo vaya a la corte para que se le reconozca su papel de príncipe de Hungría y de Inglaterra: el joven, Enrico, ya está allí, dando prueba de su índole aristocrática, pese a haberse criado entre campesinos. Enrico sabe que su obligación (antes de revelar su identidad al pueblo húngaro) es vengarse de los alemanes o sea, según Matilde, de los asesinos de su padre Feduardo. A continuación la acción se desplaza a Constantinopla, donde Federico y Catarro, viejos y harapientos, cuentan lo que les ha pasado desde el comienzo del cautiverio. Durante veinte años Federico ha seguido mintiendo acerca de su identidad, gracias a la ropa inglesa que llevaba cuando fue raptado, y todos le conocen como Alberto. Federico y Catarro son esclavos de Coraide, joven general del ejército turco, que fue raptado por Fatimán cuando era recién nacido, poco después del secuestro de Federico y Catarro. Coraide ha sido criado por Federico y ya es un celebrado condotiero, conocido como el genízaro de Hungría, pese a su edad. Coraide vuelve victorioso de un conflicto y muestra el mismo sentimiento filial hacia Alberto-Federico, al que debe su habilidad bélica y su formación. Como signo de gratitud el joven decide poner al viejo en libertad y este le revela su verdadera identidad, relatando su vida a partir de la injusta matanza de Feduardo. Coraide decide acompañar a Federico a Alemania. Mientras tanto Matilde y Enrico se presentan en la corte alemana, gobernada por el conde Rodolfo, y le piden la restitución de Bohemia y Transilvania, si no quiere otra terrible guerra. El conde no cede, por lealtad hacia el emperador desaparecido. Poco después llega a la corte un embajador de Amurates (tercer disfraz de Federico) que, tras haber dado Rodolfo pruebas de su fidelidad y magnanimidad, revela que es el emperador.

*Tercera jornada.* El emperador cede el mando de Alemania y del ejército a Coraide, poco después Enrico llega a la corte para desafiar a Federico y se decide el duelo con Coraide, que tendrá lugar al día siguiente, poco antes del amanecer, en el campo. Aprovechando de la oscuridad, Federico se presenta en secreto en lugar de Coraide y habla con Enrico antes de luchar: pregunta al joven quién es y quiénes son sus padres, descubre que es hijo de Matilde y esto le deja furioso de celos. La llegada de Coraide complica la situación: Coraide cree que Federico es un inglés que acompaña a Enrico y Enrico piensa que Coraide es otro turco. Ambos reaccionan con valor y no renuncian al



combate. Federico confiesa en un aparte que fuertes sentimientos le empujan hacia los dos jóvenes, durante el duelo se pone en defensa del que parece momentáneamente el más débil y finalmente los interrumpe. Federico analiza las coincidencias de fechas y lugares, empezando a hipotizar su paternidad, pero las dudas le sugieren una venganza en contra de Matilde. Por lo tanto decide crear la ocasión para aclarar con la reina lo que pasó después de su desaparición, y va a su campamento. Federico una vez más no se presenta como el emperador y Matilde queda impresionada por la semejanza entre este señor desconocido y el padre de sus hijos; la reina pide explicaciones, de las palabras de Federico emerge la verdad, Matilde le revela la identidad de Enrico, relatando toda su historia y también la del gemelo desaparecido. En este momento toma la palabra Fatimán, confiesa el rapto del segundo niño y saca una joya que demuestra que Coraide es el otro hijo de la reina. Coraide ya está presente y acaba de conocer su verdadera identidad, llega Enrico también y empieza la aclaración final: Federico revela a Matilde que ella nunca conoció a Feduardo y que él es el emperador de Alemania, su esposo y padre de los gemelos; por lo tanto Enrico se entera de que es hijo de Federico y hermano de Coraide. Estas agniciones y reconciliaciones cierran la comedia.