

**ANTONIO CORTIJO OCAÑA**

University of California

## ***Industrias contra finezas* de Agustín Moreto. La historia de Hungría en el teatro de Moreto**

**Palabras clave:** Moreto — *Industrias contra finezas* — Calderón — comedia palatina seria — *Mujer, llora y vencerás* — música — historia de Hungría.

*Industrias contra finezas* (IF) es una obra del que se ha dado en llamar segundo momento de producción de Agustín Moreto (entre 1655–1669). Se trata de una comedia palatina seria que pertenece al ciclo temático (subtema) de historia de Hungría (Zugasti)<sup>1</sup>. Fue publicada en 1666 en la colección de *Comedias*

---

<sup>1</sup> Dentro de este género Moreto es autor de *El licenciado Vidriera*, *Lo que puede la aprensión*, *El poder de la amistad*, *El mejor amigo*, *el rey*, entre otras, o de algunas otras en colaboración, como *La fuerza del natural* (con Cáncer). Dentro del segundo género merece resaltarse sin duda *El príncipe prodigioso*. Como dice F. Pedraza Jiménez, en muchas de estas obras “un enredo amoroso, de aire ligero y tono amable (sobre el que nunca pesan los terrores trágicos), sirve de soporte a una reflexión sobre el poder y sus veleidades” (“Agustín Moreto”, en: I. Arellano (coord.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, 2004, p. 168). El “género histórico”, como lo denomina M.L. Lobato López, siempre “está pasado por el matiz de la ficción dramática” (“Moreto y la comedia palatina”, en: M. Zugasti (coord.), *La comedia palatina del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, p. 213). Para el mejor análisis de conjunto sobre la comedia palatina seria de Moreto, ver Lobato, *op. cit.*; M. Zugasti, “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, en: E. Galar, B. Oteiza (eds.), *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, y especialmente “Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, en: M. Zugasti (coord.), *op. cit.*, pp. 65–102. En general véanse ahora las colaboraciones incluidas en este volumen, como M. Zugasti, “Deslinde de un género dramático mayor”..., *op. cit.*, J. Badía Herrera, “La comedia palatina en la gestación de la *comedia nueva*”, *ibidem*, pp. 103–118, y E. Rodríguez García, “El género palatino en Lope de Vega”, *ibidem*, pp. 119–144; amén de los análisis clásicos de J. Oleza, “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo”, *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 235–251 y J. Oleza, F. Antonucci, “La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones”, *Rilce*, 29.3, 20013, pp. 689–741, para una visión diacrónica de la evolución del género palatino en el teatro español.

*escogidas*<sup>2</sup>, antes de volver a aparecer en la *Segunda Parte* de sus obras (1676), publicada siete años después del fallecimiento del autor y en donde se incluyó también también *IF*. Considerada como obra *política*, escrita de añadidura en el momento que sigue a la caída del Conde Duque de Olivares, la crítica ha pensado que en términos generales quiere promover una imagen ideal de príncipe que sirva de modelo a gobernantes y súbditos, “a la vez alentado por los tratados de la época en torno a la Razón de Estado en el marco de la Contrarreforma” (Cantalapiedra Delgado 3–4; ver Sáez Raposo 2010)<sup>3</sup>.

La acción de la comedia acontece en un indeterminado territorio húngaro, hacia el año 1526<sup>4</sup>. Lisarda y Dantea son dos hermanas mellizas, sobrinas del rey de Hungría, que se encuentra involucrado en una guerra sin cuartel contra el enemigo otomano. Sin hijos, el rey va a dejar en herencia el reino a una de ellas y todo parece indicar que será Dantea. Las dos hermanas son acosadas por una serie de pretendientes que fingen estar enamorados de ellas. Roberto, el primer grande en aparecer, *voivoda* de Transilvania, espera convertirse en rey de Hungría y así rivalizar con los Habsburgo. Por su parte, el Conde Palatino, enamorado de Lisarda, ha urdido con ella una trama para asesinar a Dantea y así conseguir que su enamorada sea reina. Fernando, hermano del rey de Bohemia pero empobrecido, sólo aspira “a la hermosura / de la divina Dantea”, sin mayo-

<sup>2</sup> *Parte veinte y cuatro. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Mateo Fernández de Espinosa Arteaga, a costa de Juan de San Vicente, 1666.

<sup>3</sup> Preparamos en la actualidad la edición crítica de esta comedia y presentamos en estas notas algunos detalles de su argumento, su sentido general y significado dentro de la obra de Moreto y su relación con otras comedias áureas, en particular con las de Calderón de la Barca.

<sup>4</sup> Lope fue el primero, como él mismo se jacta, en *inventar* la comedia de Hungría. Dejando aparte el papel de Guillén de Castro y su *El amor constante* en la construcción del imaginario magiar en la comedia española (ver A. Gutiérrez Gil, “Hungría como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla”, *Teatro de palabras*, 7, 2013, pp. 217–235, para un análisis de esta temática en Lope, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla), lo cierto es que Lope asienta que él “ha dado con la tecla adecuada [...] [y] Hungría se convierte en uno de los espacios fabulosos preferidos en la dramaturgia áurea, y es Lope quien parece escoger con más frecuencia esta imaginaria ambientación espacial, al punto que llega a conformar una suerte de ciclo de comedias húngaras que, amén de su valor dramático, revisten un cierto interés imagológico porque no abundan las noticias ni opiniones sobre Hungría o sus habitantes en otros géneros y textos coetáneos” (A.J. Sáez, “Las comedias húngaras de Lope de Vega: una cadena de intertextualidad y reescritura”, *Dicenda*, 33, 2015, pp. 294–95). Muchas de estas obras, como estudia el mismo crítico, se construyen sobre la base de la intertextualidad y reescritura. Gómez sugiere que el interés por Hungría debe situarse dentro de las añejas relaciones entre la casa de Austria y el reino húngaro, con el trasfondo de las guerras de los Treinta Años. Para la ambientación húngara de Lope y el trasfondo histórico, ver J. Gómez, “Historia y ficción: La corona de Hungría”, en: J. Martínez Millán, R. González Cuervo (coords.), *La Dinastía de los Austrias: las relaciones entre la Monarquía católica y el Imperio*, Madrid, Polifemo, 2011, III, pp. 1947–1963; y *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621–1635)*, Valladolid–Olmedo, Universidad de Valladolid–Ayuntamiento de Olmedo, 2013; Z. Korpás, “Húngaros en obras de Lope de Vega. Las fuentes históricas del drama *El rey sin reino*”, *Anuario Lope de Vega*, 5, 1999, pp. 119–137; E. del Río Parra, “Entre historia y relato: los orígenes de *El animal de Hungría* de Lope de Vega”, *Hispanófila*, 139, 2003, pp. 49–60; y G. Usandizaga, *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2014. Se han señalado entre las fuentes de Lope para sus obras las *Rerum Hungaricarum Decades* de Antonio Bofinini y la *Chronica Hungarorum* de Johannes Thurókzy, de 1497 y 1488 respectivamente.

res pretensiones de poder. Está verdaderamente enamorado de la joven por sus prendas, no por su riqueza o poder. De improviso, llega a la corte el Senescal del rey, que ha estado en guerra contra los otomanos, y deja saber a Dantea que ella es la elegida por su tío para convertirse en la siguiente soberana, para lo que dice tener un testamento que lo ratifica y prueba. Dantea teme por su vida y quiere saber qué pretendiente la quiere por sus verdaderas prendas, de modo que decide hacer creer a todos que Lisarda ha sido la elegida en vez de ella. Ésta, sabida la falsa noticia de su elección como futura reina, muestra un natural soberbio y arrogante, tratando con menosprecio a Dantea y a sus pretendientes, salvo Fernando. Ante las nuevas noticias, Roberto y el Conde abandonan su fingido galanteo de Dantea y se dedican a elogiar a Lisarda. Fernando es el único que se mantiene firme en su amor a Dantea. Tras muchos cambios de fortuna y añagazas sin tino, el Conde y Lisarda quedan enfrentados a Dantea y Fernando. El Conde y Lisarda se rebelan contra Dantea y se aprestan a defenderse con las tropas que les son leales, pero se dan cuenta de que su causa está perdida. Dantea, que vence a la postre (amén de prometerse a Fernando), ordena que nadie ofenda a su hermana, haciendo que su clemencia venza a la injusticia de aquélla.

## 1. Influjos y ecos

La crítica se ha ocupado en casi exclusividad de *IF* para estudiar el papel de la música o de los avisos como generadores de intriga en la obra. Adolf Schaeffer sugirió que *IF* pudiera haber tenido como modelo dramático para dicha pieza una comedia indeterminada de Lope, lo que fue puesto en duda por Kennedy: “His feeling arises from the fact that the involved metaphor of Carlos (III, 10, p. 285) is more characteristic of Lope’s period than Moreto’s”<sup>5</sup>. Nosotros podemos añadir que Moreto sigue de cerca varias obras calderonianas, de entre las que ocupa papel preeminente *Mujer, llora y vencerás*. A ello se añaden más conexiones con otras obras calderonianas. Suárez ha analizado la fortuna de una redondilla famosa atribuida al conde de Salinas (Dadson) glosada por numerosos poetas áureos y que hasta fue utilizada por Gracián (*Tratado de la agudeza*) para ilustrar su definición de paradoja (“proposición extraordinaria con más exageración que la paradoja” (347)): “Solo el silencio testigo / ha de ser de mi tormento / y aun no cabe lo que siento / en todo lo que no digo”. La redondilla fue usada (junto a sus glosas) con mucha frecuencia en el teatro de la época: Calderón lo hizo en seis ocasiones<sup>6</sup>, así como Matos Fragoso (*El hijo de la piedra, El marido de su*

<sup>5</sup> R.L. Kennedy, *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton, Smith College, 1931–1932, p. 201.

<sup>6</sup> *El mayor encanto, amor, Eco y Narciso, El encanto sin encanto, Darlo todo y no dar nada, Los tres afectos de amor* (E.M. Wilson, J. Sage, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, London, Tamesis, 1964, p. 124–5), *Amigo, amante y leal* (A. Suárez Miramón, “Variaciones dramáticas en Calderón sobre un tema popular”, *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela 7–11 de julio*

madre), Salazar y Torres (*El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris*), Antonio Hurtado de Mendoza (*Ni llamarlo ni decirlo*), Solís (*Triunfos de amor y fortuna*), Diamante (*Alfeo y Aretusa*), Pérez de Montalbán (*Olimpia y Vireno*) y Suárez de Deza (*Los amantes de Teruel*)<sup>7</sup>. Para Suárez el tema de la canción se relaciona con el silencio, tema de gran interés en el teatro de Calderón (estudiado por Aurora Egido y M.F. Déodat-Kessedjian<sup>8</sup>); asimismo,

expresa la agónica situación del ser humano para quien la palabra es incapaz de comunicar un sentimiento profundo. Podríamos decir que incluye un silencio doble: el obligado por prudencia y el imposible de comunicar por falta de palabras adecuadas<sup>9</sup>.

Amén de esta canción, Moreto recuerda otra en el verso 515 de *IF*: “Querer por sólo querer”. Con el título de *Querer por solo querer* se conserva una comedia palaciega de Antonio Hurtado de Mendoza (1623), traducida al inglés por Sir Richard Fanshawe (1670). De ambientación palatino-mitológica, las dos primeras jornadas muestran algunos elementos en común con *IF*. Por último, en *Agradecer y no amar*, comedia de enredo de Calderón de la Barca, la canción/letra “A nadie puede ofender / querer por solo querer” y sus glosas y comentarios ocupan un papel de relieve al final de la primera jornada. Otra obra de Moreto con la que *IF* guarda similitudes es *El desdén, con el desdén*. Si en *IF* el fingimiento de amor ocupa un papel de relevancia, así como el tema del *examen de maridos*, en la última Carlos y Diana mantienen un duelo dialéctico sobre la esencia del amor, el enamoramiento, el fingimiento amoroso, las diferencias entre estimación, respecto y amor que son similares a los conceptos expresados en *IF*. A ello colabora el ambiente y atmósfera palaciegos y el contexto de celebración musical de festejos y bailes enmascarados, elemento presente en ambas.

## 2. La ambientación histórica

La acción de *IF* transcurre en Hungría en un momento indeterminado ca. 1526, durante las guerras húngaro-otomanas. En parte se basa en datos históricos reales. La batalla en que está involucrado el rey húngaro contra los otomanos se refiere a la de Mohács, ocurrida el 29 de agosto de 1526, entre las tropas del joven Luis II de Hungría (I de Bohemia) y el sultán Solimán el Magnífico, que se saldó con la derrota magiar, pasando gran parte del país a

de 2008), Tomo III, *Teatro. Varia*, Cursos e Congresos nº 197, Santiago, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2011, p. 440) y *Las visperas sicilianas*.

<sup>7</sup> Como indica A. Suárez Miramón en “Variaciones dramáticas en Calderón sobre un tema popular”: “todos los testimonios coinciden en señalar a Calderón como el autor que popularizó la canción hasta el punto de que algunos le consideraron su autor” (*op. cit.*, p. 439).

<sup>8</sup> Cit. *ibidem*, p. 445.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

formar parte del Imperio de la Gran Puerta de Oriente hasta 1699, cuando se integró en los dominios de los Habsburgo y luego en el imperio austrohúngaro. La segunda consecuencia de peso fue el avance de las tropas otomanas hasta las puertas de Viena, que sitiaron infructuosamente en 1529.

Luis era hijo de Vladislao II. Rey de Hungría, y Bohemia, se casó con María de Habsburgo, nieta de Maximiliano de Austria y de los Reyes Católicos, y hermana de los emperadores Carlos V y Fernando I. A su muerte el principal pretendiente al trono fue el archiduque austriaco Fernando de Habsburgo, casado con la hermana de Luis II, Ana Jagellón. Tras la derrota de Buda por las tropas otomanas, la alta nobleza húngara eligió como rey a Fernando I, hermano de Carlos V, lo que supuso la vinculación del país con esta casa real europea durante casi cuatro siglos, afianzando así el dominio austriaco sobre Bohemia y Hungría.

Las regiones mencionadas en la obra son Transilvania, el Palatinado, Bohemia y el Imperio Otomano. Transilvania fue *voivode (feudo)* del reino de Hungría, desde su creación con el rey san Sebastián en 1003 hasta 1526. Tras la derrota húngara en la batalla de Mohács en 1526 entró a formar parte del reino de János Szapolyai o Juan de Zápolya, recibiendo el nombre de Principado de Transilvania desde 1571; gobernada por príncipes calvinistas húngaros, fue estado independiente de cultura y lengua húngaras. Durante la mayor parte de este periodo la región estuvo bajo la soberanía nominal del Imperio Otomano, y, aunque mantuvo su autonomía, pagaba tributos al Imperio, que con frecuencia intervenía directamente en la elección del príncipe o *vaivoda* de Transilvania. En el reino vivían minorías considerables de rumanos y alemanes. Los Habsburgo, bajo Leopoldo I, adquirieron el territorio tras la batalla de Viena en 1683.

Durante la dominación otomana de gran parte de Hungría después de 1526 las revueltas en Hungría y Transilvania fueron constantes. En 1526, tras el ataque turco e invasión de Hungría, surgieron dos contendientes, el conde húngaro Juan de Zápolya (coronado como Juan I de Hungría) y Fernando I de Habsburgo, casado con Ana, la hermana del fallecido Luis II de Hungría. Juan I reclamó ayuda otomana, expulsó a las fuerzas imperiales del reino y estableció su corte en Buda. En 1541 Hungría quedó dividida en tres regiones: la occidental bajo control de los Habsburgo con Fernando I, la llamada Hungría real; la central bajo ocupación otomana, hasta 1540 estado vasallo regido por Juan de Zápolya; la transilvana, originalmente parte de la anterior, bajo la regencia de la reina Isabel, madre de Juan Segismundo, futuro Juan II. Éste, ya con mayoría de edad, reforzó la independencia de su reino y convirtió Buda (originalmente tomada por Fernando en 1529 y luego recuperada por Juan de Zápolya y los turcos) en una de las ciudades más cultas de Europa, caracterizada en particular por la tolerancia de catolicismo, protestantismo luterano, calvinismo y unitarismo. Entre 1529 y 1551 hubo escaramuzas constantes entre los ejércitos húngaro e imperial a lo largo de la frontera. En 1570, por el acuerdo de Speyer, el nuevo rey de Hungría, el emperador Maximiliano II, hijo de Fernando I y Ana Jagellón de Hungría y Bohemia, reconoció a Juan II de Zápolya como príncipe de Transilvania a cambio de que éste renunciase a sus derechos al trono húngaro. El sucesor de Juan

II, Esteban Báthory, elegido como rey de Polonia, dejó en Buda a su hermano mayor Cristóbal Báthory como regente de Transilvania, que inició un proceso de renacimiento cultural católico. Le sucedió su hijo Segismundo Báthory. Durante el periodo conocido como la guerra de los 15 años Rodolfo II, rey de Hungría, intentó unificar el reino húngaro, dando lugar a numerosos conflictos con Transilvania. El periodo se caracteriza por las alianzas y contraalianzas constantes entre germanos, húngaros y otomanos.

Valaquia, Transilvania y Moldava eran estados vasallos del Imperio Otomano, siempre en tensión en medio de los intereses de los Habsburgo y de la Gran Puerta de Oriente. Todas las tensiones acabarían zanjándose con el Tratado de Karlowitz (1699), por el que el Imperio Otomano entregaba al emperador el reino de Hungría y Transilvania; Venecia se quedaba con Morea y parte de la costa dalmata; Rusia obtenía Azov y Polonia recuperaba Podolia.

Bohemia fue un reino del Sacro Imperio Romano Germánico desde 1198, ratificado en 1212 (con Wenceslao I) con la Bula de Oro de Sicilia de Federico II. En el siglo XIII Ottokar II alcanzó gran poder territorial, y en 1260 derrotó a las fuerzas húngaras en Kressenbrunn, aunque luego fue vencido en 1273 por el emperador Rodolfo y la nobleza bohemia. Este siglo también experimentó una inmigración masiva alemana en Bohemia. La Casa de Luxemburgo gobernó el territorio en el siglo XIV con Carlos IV (futuro emperador), que consiguió que Praga fuera arzobispado independiente del de Mainz e incorporó Moravia, Silesia y Lusatia al territorio. Praga fue la capital efectiva del Sacro Imperio mismo a fines del siglo XIV, a fines del siglo XVI y comienzos del XVII. Carlos IV fue sucedido por su hijo Wenceslao IV. Su hermano Segismundo fue coronado emperador en 1433 y tuvo que enfrentarse a las guerras de religión husitas. Desde 1526 fue gobernada por la casa de Habsburgo.

El primer conde palatino del Rin fue Conrado I, en 1156, hermano de Federico Barbarroja, de la casa de Hohenstaufen. Pasó después por matrimonio a las casas de Welf y de Wittelsbach. Posteriormente, con nuevas reorganizaciones territoriales, se distinguieron el Alto Palatinado (Oberpfalz), al norte del Danubio, y el Bajo Palatinado (Niederpfalz), o Palatinado renano. Por el Tratado de Pavía de 1329 la región pasó a los hijos del emperador Luis IV de Wittelsbach, Rodolfo II “el Ciego” y Roberto I “el Rojo”, que compartieron título y territorio hasta la muerte de Rodolfo en 1353, momento a partir del cual Roberto ejerció como único conde palatino. Por la Bula de Oro de 1356 obtuvo condición electoral y se le nombró Elector Palatino, «senescal del arco» y vicario imperial de Franconia, Suabia, el Rin y Alemania meridional. Más tarde el título de Elector Palatino recaía en el heredero de Heidelberg. Con la Reforma protestante, Luis V, Federico II y Otón Enrique, electores del Palatinado, adoptaron posturas enconadas contra Carlos V y los católicos en la Guerra de Esmalcalda, apoyando sucesivamente el luteranismo en los años 1530 y 1540 y el calvinismo en la década 1550. En 1559 el Electorado pasó a Federico III “el Piadoso”, que convirtió la región en uno de los centros calvinistas de Europa, dando su apoyo a los hugonotes franceses y a los rebeldes de los Países Bajos.

Moreto usa como hecho base de *IF* la enemistad húngaro-otomana y como punto neurálgico de la misma la batalla de Mohács. También se hace eco de la rivalidad por el trono húngaro entre los pretendientes transilvano y alemán. Por último, es reflejo histórico el haber mantenido algunos nombres propios de los protagonistas de la historia. Bocsí ya señalara que el interés del teatro áureo por la cuestión húngara radica en el paralelismo histórico entre Hungría y España: las dos son frontera para el Islam y luchan contra la invasión turca y árabe. Argente del Castillo<sup>10</sup> se decanta por pensar que Transilvania ocupa el imaginario áureo por ser lugar lejano y envuelto en leyenda, y que Hungría lo hace en general por los conflictos religiosos procedentes de la herejía husita y el protestantismo en general, así como por la proximidad de la casa real española con la corona húngara debido a enlaces matrimoniales. Entre las obras que la crítica ha considerado pertenecientes al género o ciclo temático de Hungría pueden citarse *La corona de Hungría y la injusta venganza*, *El animal de Hungría*, *Ver y no creer*, *Laura perseguida*, *Porfiando vence amor*, *Obras son amores*, *La ventura sin buscalla*, *El príncipe melancólico*, *La ley ejecutada*, *Los nobles como han de ser*, *Amigo por fuerza*, *La honra por la mujer*, *Alejandro el Segundo*, *El cuerdo loco*, *Lo que está determinado*, *Nadie se conoce*, *La sortija del olvido* y *La obediencia laureada*, todas de Lope de Vega; *La confusión de Hungría* y *La fe de Hungría*, de Mira de Amescua, y *La confusión de fortuna*, de Francisco de Rojas Zorrilla. Por otra parte, Calderón y su escuela parecen haber abandonado este ciclo temático teatral.

Qué libro de historia pudo usar Moreto para su obra nos es desconocido. Se han sugerido varios para otras de sus obras, como la *Historia imperial y Cesárea*, la *Historia del emperador Carlos V* o la *Silva de varia lección*, I, 13–15, todos de Pero Mexía:

De allí a tres años, en el año de veinte y seis, hizo la entrada de Hungría, donde con esfuerzo demasiado y poco consejo el rey Luis de ella le salió el camino entre Buda y Belgrado, y con muy poca gente y fuerza le presentó la batalla, en la cual fue el rey vencido y murió ahogado en un foso de agua. Y fue el trance en veinte y ocho días del mes de agosto del dicho año. El turco pasó adelante y tomó la ciudad de Buda y otros lugares y volvió victorioso. Después de lo cual ha hecho las jornadas que dijimos en el capítulo de Constantinopla, donde fue resistido por el emperador nuestro señor, y el turco volvió huyendo vergonzosamente sin osar esperar batalla, como así lo contamos. (I, 14)

Por último, hay otra obra de Moreto que se ambienta de lleno en las luchas entre el Imperio Otomano y Hungría/Transilvania, *El príncipe prodigioso y defensor de la fe*, donde en un pasaje en concreto Moreto hace un resumen de la historia húngara y de los enfrentamientos con el mundo otomano que nos puede resultar de interés aquí:

Sultán Celín Solimán,

<sup>10</sup> C. Argente del Castillo, “Hungría en el teatro de Mira de Amescua”, en: R. Castilla Pérez, M. González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 84–86.

que el orbe a sus plantas tuvo  
deste nombre sin primero,  
de sus hechos sin segundo,  
de Transilvania y Hungría  
el laurel invicto puso  
a Juan Sepusio Primero,  
heroico antecesor tuyo.  
Intentaba el alemán  
el señorío absoluto  
deste reino, avasallando  
a Juan al imperio suyo.  
Y para lograr su intento,  
el gran Ferdinando Augusto  
que creció triunfos al austria  
sin faltarle antes alguno,  
las águilas imperiales  
al rayo del sol opuso,  
que asombraban con sus alas  
los dos términos del mundo.  
Juan, entonces, temeroso  
de los peligros futuros,  
al valor de Solimán  
hizo un último recurso.  
Y para empeñarle más  
en tan difícil asunto,  
capituló que en su muerte  
incorporase a los suyos  
este reino Solimán  
si refrenase el orgullo  
del alemán vitorioso,  
que él ya vencido no pudo.  
Solimán, bizarro entonces,  
nevió de volantes turcos  
por la campaña del viento  
las márgenes del Danubio  
y tremolando en el brazo  
el limpio acero desnudo,  
para el alemán asombro  
y espejo para los suyos,  
al blandir los corvos filos,  
tembló el polo el golpe duro,  
tembló el cielo en el mal fijo  
y aun él mismo temblar pudo  
si oponiéndole a su brazo  
todos sus alientos juntos,  
no fijara con las plantas  
lo que estremeció el impulso.  
Amparó a Juan en Hungría  
y cumpliendo, ya difunto,  
lo capitulado entre ellos,  
la agregó al imperio turco,

dándole a Isabel, su esposa,  
porque a Solimán le plugo,  
el reino de Transilvania,  
siendo preciso estatuto,  
que siempre que en ella fuese  
electo Príncipe alguno,  
se confirmase en su imperio,  
como hizo Juan el Segundo,  
nieto de Juan el Primero  
Estéfano, y cuantos tuvo  
esta corona hasta hoy,  
y pagándole el tributo  
que siempre rindieron todos,  
estar con su gente a punto  
para cuando el gran señor,  
o ya contra el indio adusto,  
tártaro, alemán o persa,  
cristiano, gentil o turco  
hiciese guerra en persona.  
Exasperó el freno duro  
Transilvania y encorvando  
la cerviz, rebelde al yugo  
del impuesto vasallaje,  
sacudió el cuello robusto,  
pero con menos horror  
entre cóncavos cerúleos  
a airados soplos el Euro,  
las ciudades de Neptuno  
contra las iras del cielo,  
arma de torres y muros.  
Con menos horror se cubre  
todo ese azul velo puro  
de montes para el combate,  
sirviendo entre fuego y humo  
el rayo para la espada,  
la nube para el escudo  
que Solimán les opone  
todos los horrores juntos,  
del mar, el aire y el cielo,  
en ceño, amago e impulso,  
el Euro, el cristal y el rayo  
soberbio, airado y adusto.  
Escuchó el Nilo y el Ganges,  
del día cuna y sepulcro,  
de parches y de clarines  
los ecos roncós y agudos,  
repitió el orbe el asombro,  
presidió Marte confuso,  
encogió Olimpo los hombros,  
empinó Atlante los suyos,  
y al ejecutar sus iras

junto al corriente purpúreo  
 de la derramada sangre  
 que haciendo espumosos sulcos  
 se levantó a las estrellas,  
 pareció arroyo el Danubio  
 que dura en rebeldes pechos  
 tanto el ímpetu perjuro  
 que aun derramada la sangre,  
 corre también con orgullo.  
 Taló a Transilvania y ella  
 la dura cerviz impuso  
 a la otomana coyunda  
 que ya admitió por indulto.  
 Si esto es así, transilvanos,  
 y tú, osado Segismundo,  
 que ya en el reino te tratas  
 como señor absoluto,  
 ¿cómo provocáis el brazo  
 que a tanta ruina os redujo?  
 ¿Qué nuevo esfuerzo os anima?  
 ¿Qué razón mueve el discurso  
 de vuestro pueril aliento?  
 Prevenid al golpe justo  
 del castigo, el rendimiento  
 temed, temed el anuncio  
 de vuestra ruina en mi voz.  
 Y si obstinados y duros  
 no queréis en sangre y polvo  
 dar escarmientos al mundo,  
 volved vuestros escuadrones  
 contra el cristiano Rodulfo  
 volved las tropas.

(*El príncipe prodigioso y defensor de la fe*,  
 vv. 1235–1369)

“Serenísimo señor,  
 el papa Clemente octavo  
 te ayuda para esta guerra  
 con ocho mil italianos  
 y como es estilo a todos,  
 te envía estoque dorado  
 y un estandarte divino  
 con un crucifijo santo.  
 Y el gran Filipo segundo  
 te envía para tus gastos  
 de su cámara real  
 ochocientos mil ducados  
 y cuatro mil españoles  
 desde los Países Bajos.  
 Todo este socorro junto  
 hoy te espera en Fecisgrado,  
 de donde de Dios te alcance  
 salud que te envió. Carlo”.  
 ¡Cielos, qué extraña ventura!  
 ¡Oh, santo y digno vicario  
 de Dios! ¡Oh, Rey de dos mundos!  
 ¡Oh, España, digno teatro  
 de los trofeos de Cristo! (vv. 2510–2522)

Viene bien que resumamos los trazos fundamentales de la acción de esta última obra, pues se trata de la pieza de Moreto donde más espacio se dedica al tema de *Hungría*. Arminda, la futura esposa de Mahometo, y que ha llegado a su corte de pequeña, sin saber de dónde, descubre al final de la obra su verdadera identidad (“aquesta alemana”, v. 118). Mahometo, que inicia la obra en medio de un triunfo y una coronación, experimenta numerosos presagios que hablan de un príncipe prodigioso que “oponiéndose contra el tirano de Oriente, sacará el pueblo de Dios de dura servidumbre, abriendo camino por los montes y las aguas con la virtud de su espada, hará correr sangre el Danubio y quitará a Constantinopla del poder de Mahometo” (v. 210, *Acot*). En efecto, Segismundo, príncipe de Transilvania, niega el feudo y vasallaje debidos a Mahometo y se ha levantado con Fechad, Lugos y Lipa en desacato

a la autoridad de Mahometo. Arminda, que ve por casualidad un retrato de él, no puede sino quedar admirada (“que el alma le da apacible / lugar en el pecho mío”, vv. 313–314) y entrega a su vez a unos prisioneros cristianos un retrato suyo para que se lo lleven a Segismundo (“su rostro es raro prodigio”, v. 847). Se nos informa que éste “jamás al amor / tributó pensión prolija” (vv. 567–568) desde que perdió a su prometida de siete años, Cristerna, la archiduquesa hija de Rodulfo, emperador, con quien se había concertado su futuro matrimonio. En la corte alemana se ignora si la joven está muerta, viva o cautiva. Segismundo, en escena, dando prueba de un catolicismo a prueba, jura guerra a muerte contra el turco:

De Moldavia entre asombros y centellas  
 derribé los soberbios torreones,  
 de cuyo estruendo todos confundidos,  
 la muerte les entré por los oídos.  
 Maometo ahora, examinando alientos,  
 brume la espalda al mar con fuerte armada,  
 que contra sus gigantes ardimientos  
 será trueno mi voz, rayo mi espada.  
 Que si Dios favorece mis intentos,  
 espero en sus almenas ver grabada  
 la cruz de Cristo, haciendo que se encorve  
 el cielo por dosel, por trono el orbe.  
 Y a mayores empresas me anticipo,  
 pues ya socorren nuestra Transilvania  
 con el brazo de España, el gran Filipo,  
 con sus armas, Rodulfo de Alemania.  
 Si de uno y otro el celo participo,  
 gima al son de mis trompas Mauritania,  
 que yo haré que al orgullo de su aliento  
 yele el fuego, arda el mar, congoje el viento.  
 Con esto quedará desposeído  
 deste tributo el bárbaro otomano,  
 su cuello a vuestras plantas abatido  
 y franqueado el culto soberano,  
 el triunfo de la Iglesia esclarecido,  
 libre de la coyunda de un tirano,  
 con lo cual yo podré con fe piadosa  
 mi maestro librar, vengar mi esposa. (vv. 633–660)

Segismundo debe luchar no sólo contra el poder turco, sino contra su propia nobleza levantisca, que prefiere doblar la cerviz ante Mahometo (Conde Mauricio, Senescal, Cancelario) y atacar al emperador Rodulfo, que acude en su ayuda. El mismo Mahometo, disfrazado de embajador, acude a ver a Segismundo en persona y tiene una entrevista con él en que le promete confirmación de su principado en Transilvania y todas las provincias que haya pretendido la casa Batori en los últimos cien años, absolviéndole del vasallaje y feudo de otros vaivodas, si permanece fiel al sultán (es decir, él mismo).

Siguen varias escenas en que se presenta la traición de los nobles (y del reino en su mayor parte) y el juramento emotivo de fidelidad de Segismundo ante un crucifijo. Arminda, por su parte, a punto de celebrarse los esponsales con Mahometo, siente una *contraria estrella* en su pecho, a modo de aviso tácito de su verdadera identidad, así como una inclinación o deseo natural a defender a los cristianos prisioneros en su corte. Segismundo, que va huyendo, pues sus tropas han sido derrotadas, se topa de camino con Arminda y reconoce a la mujer del retrato: ambos se reconocen, aunque sin saber del todo su identidad verdadera. La obligación que sienten el uno por el otro es sólo fruto por ahora del *agradecimiento*. Segismundo, en la última jornada, es liberado por instigación de Arminda y resucita de nuevo a la vida; se une a sus tropas fieles, que han apresado al Senescal de Natolia, a Pedro Quendi y Jacopo de Sapolia, traidores. Arminda, por su parte, ha descubierto su verdadera identidad como cristiana cautiva y de origen austriaco, y se entrevista con Segismundo, que acude a liberarla:

Yo haré que por mí Mahometo  
este sitio deleitoso  
elija para esta noche.  
Aquí con sus guardas solo  
lo hallarás: cortando el paso  
no ha de haber quien haga estorbo  
a darle muerte y librarme. (vv. 2814–2820)

En una escena final luchan las tropas de turcos y católicos, y Arminda cambia de bando declarando su verdadero amor y fidelidad cristiana:

Cristerna de Austria me nombro,  
tirano, y para matarte,  
al lado estoy de mi esposo. (vv. 2895–2897)

¿Qué nos presenta en escena *IF* en el conjunto de las obras mencionadas? Hay en la obra juegos de equívocos y de identidades confundidas, exámenes y tribunales de amor, disputas dialécticas sobre la esencia del amor/amistad, damas que eligen a sus amantes/maridos, ambientación palaciega, bailes y máscaras, presencia de la música y glosas de canciones famosas, todo ellos elementos que aparecen de varios modos en el conjunto de estas obras. Calderón en particular parece ser quien desarrolla con mayor profusión este argumento, dando a la música atención preferente. Moreto recoge el relevo y construye en varias de sus comedias palaciegas un ambiente semejante, donde se discute sobre la esencia/definición de amor/amistad, donde una joven es objeto de interés por parte de varios pretendientes, éstos se *enfrentan* ya sea dialécticamente, ya sea con las armas, y todo gira alrededor de un decorado palaciego y exótico. Como ya quedara indicado, Moreto recupera con esta obra una temática que había estado presente en el teatro anterior (ver el estudio de las comedias húngaras de Lope de Adrián J. Sáez), la de la historia de Hungría

(utilizada como espacio mítico, según interpreta A. Gutiérrez Gil), dentro del marco genérico de la comedia palatina seria, y lo hace en el momento que sigue a la caída del Conde Duque de Olivares. Con ello no sólo podría estar promoviendo un ambiente exótico del que rodear a su pieza, sino avanzar por entre *IF* la imagen de un príncipe ideal que sirva de modelo a gobernantes y súbditos, teniendo como base la discusión al respecto que aparece en numerosas obras que pertenecen al tema de la Razón de Estado<sup>11</sup> (2010). Todo ello se presenta sobre un trasfondo de intrigas palaciegas, problemas sucesorios y luchas por el poder, y sobre la base de personalidades femeninas fuertes, habida cuenta el distanciamiento espacial que proporciona una geografía húngara alejada del espectador, pues, no en vano, como recuerda Lobato al analizar la producción de la comedia palatina moretiana, el autor gusta de poner en las tablas “temas relacionados con la sucesión del poder, en la mayor parte de los casos vinculado a la estirpe pero no siempre”<sup>12</sup>.

## Referencias bibliográficas

ARGENTE DEL CASTILLO C.

- 2001 “Hungria en el teatro de Mira de Amescua”, en: Castilla Pérez R., González Dengra M. (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca “Mira de Amescua” celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, pp. 83–100.

BADÍA HERRERA J.

- 2015 “La comedia palatina en la gestación de la *comedia nueva*”, en: Zugasti M. (coord.), *La comedia palatina del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, pp. 103–118.

BOCSI J.P.

- 1963 *Hungria en el teatro de Lope de Vega*, Tesis doctoral inédita, Madrid, Universidad Central, Facultad de Filosofía y Letras [Utilizo el original de la biblioteca de Entrambasaguas].
- 1967 “Hungria en el teatro de Lope de Vega”, *Revista de Literatura*, 31, pp. 95–103.

GÓMEZ J.

- 2011 “Historia y ficción: La corona de Hungría”, en: Martínez Millán J., González Cuervo R. (coords.), *La Dinastía de los Austrias: las relaciones entre la Monarquía católica y el Imperio*, Madrid, Polifemo, III, pp. 1947–1963.
- 2013 *El modelo teatral del último Lope de Vega (1621–1635)*, Valladolid–Olmedo, Universidad de Valladolid–Ayuntamiento de Olmedo.

GRACIÁN B.

- 1998 *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*, ed. de E. Blanco, Madrid, Cátedra.

GUTIÉRREZ GIL A.

- 2013 “Hungria como espacio mítico en las comedias palatinas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Rojas Zorrilla”, *Teatro de palabras*, 7, pp. 217–235.

<sup>11</sup> F. Sáez Raposo, “El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon”, en: N. Fernández Rodríguez (ed.), *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Bellaterra, Grupo de Investigaciones Prolope, 2010, pp. 195–225.

<sup>12</sup> M.L. Lobato López, *op. cit.*, p. 225.

KENNEDY R.L.

1931–1932 *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton, Smith College.

KORPÁS Z.

1999 “Húngaros en obras de Lope de Vega. Las fuentes históricas del drama *El rey sin reino*”, *Anuario Lope de Vega*, 5, pp. 119–137.

LOBATO LÓPEZ M.L.

2015 “Moreto y la comedia palatina”, en: Zugasti M. (coord.), *La comedia palatina del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, pp. 209–230.

MORETO A.

1742 *La fuerza del natural*, Madrid, Antonio Sanz.

1856 *Comedias escogidas*, ed. de L. Fernández-Guerra y Orbe (ed.), Madrid, Rivadeneyra.

[s.a] *El Eneas de Dios o El caballero del Sacramento*, ed. de S. Cantalapiedra, <www.moretianos.com>.

[s.a] *El licenciado Vidriera*, ed. de J. Rubiera, <www.moretianos.com>.

[s.a] *El parecido*, ed. de L. Castillo Roselló, <www.moretianos.com>.

[s.a] *El valiente justiciero o El ricohombre de Alcalá*, ed. de A. Hermenegildo, <www.moretianos.com>.

[s.a] *Industrias contra finezas*, ed. de J.M. Ruano de la Haza, <www.moretianos.com>.

[s.a] *La fuerza del natural*, ed. de F.D. Matito, <www.moretianos.com>.

[s.a] *No puede ser el guardar a una mujer*, ed. de M. Ortega, <www.moretianos.com>.

[s.a] *Primero es la honra*, ed. de C. Buezo, <www.moretianos.com>.

[s.a] *Santa Rosa del Perú*, ed. de M. Zugasti, <www.moretianos.com>.

[en prensa] *El lindo don Diego*, ed. de F. Sáez Raposo, en: Lobato M.L. (dir.), *Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*, vol. III, Kassel, Reichenberger.

OLEZA J.

1997 “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo”, *Edad de Oro*, 16, pp. 235–251.

OLEZA J., ANTONUCCI F.

2013 “La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones”, *Rilce*, 29.3, pp. 689–741.

PEDRAZA JIMÉNEZ F.B.

2004 “Agustín Moreto”, en: Arellano I. (coord.), *Parainfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Barcelona, Anthropos, pp. 165–171.

RÍO PARRA E. de

2003 “Entre historia y relato: los orígenes de *El animal de Hungría* de Lope de Vega”, *Hispanófila*, 139, pp. 49–60.

RODRÍGUEZ GARCÍA E.

2015 “El género palatino en Lope de Vega”, en: Zugasti M. (coord.), *La comedia palatina del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, pp. 119–144.

SÁEZ A.J.

2015 “Las comedias húngaras de Lope de Vega: una cadena de intertextualidad y reescritura”, *Dicenda*, 33, pp. 293–307.

SÁEZ RAPOSO F.

2009 “El empleo de música y efectos sonoros en la Primera parte de las comedias de Agustín Moreto”, en: Sâmbrian-Toma O.A. (coord.), *El Siglo de Oro antes y después de El Arte Nuevo: Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, Craiova, Editura SITECH, pp. 102–111.

2010 “El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon”, en: Fernández Rodríguez N. (ed.), *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Bellaterra, Grupo de Investigaciones Prolope, pp. 195–225.

- 2011 “El motivo del papel escrito como generador de intriga en las comedias de Moreto”, en: Maurya V., Insúa M. (eds.), *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9–12 de noviembre, 2010)*, Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO–Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 607–619.
- SCHAEFFER A.  
1890 *Geschichte das spanischen Nationaldramas*, Leipzig, Brockhaus.
- SILVA Y MENDOZA D. de, CONDE DE SALINAS  
2016 *Obra completa. I. Poesía desconocida*, ed. de T. Dadson, Madrid, Real Academia Española–Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- SUÁREZ MIRAMÓN A.  
2011 “Variaciones dramáticas en Calderón sobre un tema popular”, *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela 7–11 de julio de 2008)*, tomo III, *Teatro. Varia*, Cursos e Congresos, nº 197, Santiago, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- USANDIZAGA G.  
2014 *La representación de la historia contemporánea en el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Frankfurt–Iberoamericana, Vervuert.
- VEGA CARPIO L. de  
1972 *La corona de Hungría*, ed. de R.W. Tyler, Madrid, Castalia.
- WILSON E.M., SAGE J.  
1964 *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, London, Tamesis.
- ZUGASTI M.  
2003 “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, en: Galar E., Oteiza B. (eds), *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 159–185.  
2015 “Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, en: Zugasti M. (coord.), *La comedia palatina del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, pp. 65–102.  
2015 (coord.), *La comedia palatina del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 31.

## ***Industrias contra finezas* by Agustín Moreto. History of Hungary in Moreto’s theater**

**Key words:** Moreto — *Industrias contra finezas* — Calderón — serious *palatina* (palace) comedy — *Mujer, llora y vencerás* — music — history of Hungary.

### **Abstract**

*Industrias contra finezas* (*IF*) is a play by Moreto written ca. 1655–1669. It was first published in 1666 and later reedited in the *Segunda Parte* of his comedies (1676). The play belongs to the thematic cycle entitled *comedias de Hungría* (comedies on Hungary), made famous by Lope de Vega. In addition to being what critics have now termed a serious *palatina* (palace) comedy, *IF* is clearly influenced by Calderón de la Barca’s *Mujer, llora y vencerás* and music plays a paramount role in it.