

Historia y ficción: “La corona de Hungría”

Jesús Gómez

Los contemporáneos de Lope de Vega tenían clara la diferenciación, de raíz aristotélica, entre historia y “poesía”, según se denominaba entonces a las obras de ficción, ya que como explica el bachiller Sansón Carrasco al inicio de la segunda parte del *Quijote* (1615):

uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna (II, 3) ¹.

Sin embargo, se consideraba lícita también la mezcla, que Lope propone en su dedicatoria de la primera parte de la comedia *Don Juan de Castro* (editada en la Parte XIX, 1624), aun reconociendo la diferencia existente entre ambas disciplinas: “todo puede ser uno, aunque hay opiniones contrarias respecto de la verdad y la licencia; cosas en su género tan distintas; pero pueden usarse iguales, habiendo historia en verso y poesía en prosa” ².

¹ *Don Quijote de la Mancha*, ed. A. Rey Hazas, Madrid 2005, p. 483. La distinción poesía-historia que formula el bachiller remite a un difundido y comentado pasaje de Aristóteles (*Poética*, 1451a-1451b), sobre cuyas implicaciones teóricas en la literatura del Siglo de Oro, además de las páginas clásicas que le dedica E. O. RILEY: *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid 1981³, pp. 255-275, se puede consultar, por ejemplo, el estudio más reciente de M^a R. ÁLVAREZ SELLERS: *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro. La tragedia amorosa, I*, Kassel 1997, pp. 81 y ss. Por otra parte, las consideraciones siguientes se inscriben dentro de una línea de investigación sobre la sociedad cortesana en el teatro del último Lope de Vega, cuyas comedias estoy analizando dentro del proyecto colectivo de investigación coordinado y dirigido por el prof. J. Martínez Millán: “Las contradicciones de la Monarquía Católica: La corte de Felipe IV”, financiado entre los proyectos de investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación (HAR 2009-12614-C04-01).

² *Las dedicatorias de “Partes” XIII-XX de Lope de Vega*, ed. T. E. Case, Valencia 1975, p. 225.

Resulta muy variable la proporción con la que Lope dramaturgo introduce en el universo ficticio o poético de la comedia referencias históricas, lo que ha originado diversas clasificaciones en la crítica a la hora de ordenar su abundante producción dramática. En su monografía sobre la historia de América y España en el teatro lopesco, C. Hernández Valcárcel distingue las comedias “históricas” de las comedias “legendarias” y de las comedias “con marco histórico”, según el grado de *licencia* poética con la que procede Lope a la hora de adaptar la *verdad* histórica, por utilizar la misma terminología que emplea en la dedicatoria mencionada, a la hora de construir el conflicto dramático de acuerdo con las necesidades específicas de cada comedia ³.

Más que analizar ahora el grado de fidelidad con que el comediógrafo dramatiza los acontecimientos del pasado (estudio, por otra parte, insoslayable del que todavía carecemos ya que sería conveniente actualizar en este ámbito los fundamentales trabajos emprendidos por Menéndez Pelayo), me interesa simplemente subrayar la importancia que adquiere en la evolución de su dramaturgia, desde la primera comedia suya que conservamos (*Los hechos de Garcilaso de la Vega*, ambientada en el siglo XV durante la conquista del reino de Granada), la “nueva conciencia de la historicidad” que, como afirma Juan Oleza, “es inseparable del proyecto de definición de los estados nacionales, iniciado a fines del siglo XV pero consolidado plenamente en España después del paréntesis imperial de Carlos V” ⁴. Presta especial atención Lope a los argumentos inspirados

³ *La historia de América y España en el teatro de Lope de Vega. Temas, estructuras y personajes*, Murcia 1993. Por su parte, al explicar las diferencias con las “History plays” de Shakespeare, S. GILMAN: “Lope, dramaturgo de la historia”, en M. CRIADO DE VAL (ed.): *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, Madrid 1981, pp. 19-26, afirma: “Lope siente que tiene perfecto derecho de manipular o inventar el pasado según su intuición del momento y las necesidades artísticas de cada comedia” (p. 22). En las mismas Actas, C. B. KIRBY: “Observaciones preliminares sobre el teatro histórico de Lope de Vega” (pp. 329-337) plantea una definición elemental del “drama histórico” como género: “tiene que dramatizar un hecho histórico en un determinado momento del espacio y del pasado”.

⁴ Estudio preliminar de J. OLEZA: “Del primer Lope al ‘Arte nuevo’”, en LOPE DE VEGA: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Barcelona 1997, p. xxxi, quien se refiere específicamente a la producción teatral de Lope entre 1599 y 1613, cuando se produce el “traslado mayoritario de su dramaturgia, con armas y bagajes, al campo de la historia. Los dramas historiales constituyen, con mucho, el grupo más numeroso de la producción de estos quince años” (p. xxvii). Para explicar esta “súbita invasión de la historia”, aduce Oleza una

en la historia española, sobre todo en sucesos pertenecientes a la Edad Media desde la caída del reino visigodo a los Reyes Católicos, durante cuyo reinado sitúa algunos dramas tan conocidos en la actualidad como *Fuenteovejuna*, además de ubicar varias comedias de ambientación morisca: la ya mencionada *Los hechos de Garcilaso* (reelaborada por Lope como *El cerco de Santa Fe*), *El remedio en la desdicha* y *El hidalgo Bencerraje*, entre otras ⁵.

En el sistema teatral de Lope, más allá de sus posibles combinaciones y de las múltiples variedades genéricas, la diferencia historia-ficción condiciona la existencia de una dualidad básica: las comedias puramente cómicas, en las que predomina la ficción desarrollada a través del enredo amoroso fundamentalmente, cuyo propósito principal es divertir al espectador, frente a las comedias de ambientación histórica, a las cuales se adscriben tragedias y tragicomedias, caracterizadas por la lección ejemplar que el dramaturgo extrae de la historia ⁶.

serie de consideraciones fundamentales sobre el teatro histórico: su ejemplaridad, el incipiente nacionalismo con la “revalorización de la lengua propia, de las leyendas épicas y del romancero viejo, de las genealogías y crónicas medievales” (p. xxxi), hasta los intereses personales de Lope, aspirante al oficio de cronista real y “condicionado por un régimen de mecenazgo” (p. xxxvi), quien escribe por encargo, entre otras, comedias genealógicas inspiradas en algunos de los principales linajes de España.

⁵ Como señala I. ARELLANO: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid 1995, p. 180:

“El mayor número de obras históricas e histórico-legendarias se concentran en la alta Edad Media y el primer Renacimiento, especialmente en torno al reinado de los Reyes Católicos, que desempeñan a menudo funciones ejemplares y expresivas del concepto de monarquía vigente en el propio espacio histórico de Lope”.

M. S. CARRASCO URGOITI: “Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega”, *Revista de Filología Española* 62 (1982), pp. 51-76, distingue las “comedias de moros y cristianos”, a la que pertenecería *Los hechos de Garcilaso*, de las “comedias moriscas” propiamente dichas, como *El remedio en la desdicha* y *El hidalgo Bencerraje*.

⁶ Según puntualiza E. S. MORBY: “Some observations on *Tragedia* and *Tragicomedia* in Lope”, *Hispanic Review* 11 (1993), p. 192: “la historia por oposición a la ficción implica para Lope no solo la historia en sentido estricto, sino también la mitología clásica y la pseudo-historia consagrada como argumento para la tragedia por la práctica de todos los siglos”. El mismo Lope escribe en su *Arte Nuevo de hacer comedias* (1609), ed. E. García Santo-Tomás, Madrid 2006, p. 137: “Por argumento la tragedia tiene/ la historia, y la comedia el fingimiento” (vv. 111-112). Por otra parte, la diferencia aquí propuesta se puede comparar con la que hace J. OLEZA: “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en J. L. CANET VALLÉS

Por este motivo también, Lope argumenta a favor de la superioridad de la tragedia y tragicomedia sobre la comedia, en virtud de “la fuerza de las historias representadas” a la que se refiere en un pasaje justamente famoso de la dedicatoria a *La campana de Aragón*:

La fuerza de las historias representadas es tanto mayor que leída, cuanto diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas, y en una sola acción las personas; y en la comedia hablando y discurriendo, y en diversos afectos por instantes, cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y períodos de imperios y monarquías grandes⁷.

Ahora bien, existe un subgénero dramático, la llamada comedia palatina, cuyo argumento se estructura en torno a la corte y a la presencia de gobernantes y monarcas, aunque su carácter pseudo-histórico anula parcialmente la mencionada dualidad comedia-tragedia. A pesar del protagonismo que adquieren aquellos personajes pertenecientes a la alta nobleza o incluso la realeza, *dramatis personae* esencialmente trágico, el esquema conflictivo de la comedia palatina carece total o parcialmente de historicidad y su acción tiene lugar en un espacio imaginario de ubicación no-española, como veremos que ocurre en *La corona de Hungría*⁸.

(coord.): *Teatro y prácticas escénicas*, II: *La comedia*, London 1986, p. 252: “En términos modernos podemos diferenciar, de un lado las comedias (mitológicas, pastoriles, palatinas, urbanas y picarescas), del otro los dramas (de tema caballeresco o histórico-legendario)”; o bien con las consideraciones al respecto que introduzco: *Individuo y sociedad en las comedias (1580-1604) de Lope de Vega*, Madrid 2000, p. 26:

“hay dos grandes variedades de comedias: las amatorias (tanto palatinas como urbanas) y las historiales, con estas últimas están relacionadas también las palatinas. Las tres variedades restantes: comedia de santos, mitológica y pastoril son categorías más específicas y reducidas que las anteriores”.

⁷ *Las dedicatorias...*, *op. cit.*, p. 203. Luego añade: “Pues con todo esto nadie podrá negar que las famosas hazañas o sentencias, referidas al vivo con sus personas, no sean de grande efecto para renovar la fama desde los teatros a las memorias de las gentes, donde los libros lo tracen con menos fuerza y más dificultad y espacio”. Véase A. CARREÑO: “‘La fuerza de las historias representadas’: Lope de Vega y las alegorías del poder”, en E. GARCÍA SANTO-TOMÁS (ed.): *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid 2002, pp. 205-235.

⁸ Son “dramas de la honra, que Lope explora en ámbitos imaginarios”, como afirma Oleza (“Del primer Lope...”, *op. cit.*, p. xix):

“LA CORONA DE HUNGRÍA”: COMEDIA PALATINA

El autógrafo de esta comedia palatina, uno de los pocos que se han conservado de entre la abundante producción lopesca, está fechado el 23 de diciembre de 1623⁹. La principal ventaja del género palatino es la mayor libertad con la que el dramaturgo aborda los conflictos de poder que se desarrollan en el argumento de la comedia, gracias a su lejanía espacial puesto que, como afirma Frida Weber de Kurlat, ofrece: “la posibilidad de situaciones, planteos y desarrollos psicológicos y sociales que habrían resultado incongruentes en la realidad española”¹⁰. Por ser ficción dramática alejada de la geografía hispánica, se plantea en *La corona de Hungría* con mayor libertad con respecto al sistema político imperante la posibilidad del gobierno conjunto entre dos monarcas, después de que los gemelos Enrique y Alberto reconquisten el trono húngaro, si bien el prudente Liseno protesta por la ilusoria fórmula de la monarquía compartida: “es vivir en diferentes leyes/ querer tener un reino con dos reyes” (vv. 2086-2087), a lo que su interlocutor apostilla:

“prolongó uno de los subgéneros más característicos de los dramaturgos valencianos (de Virués, a los ‘Nocturnos’, Tárrega, Aguilar, Beneyto y Guillén de Castro), definido por la simbiosis de un universo de libre invención y condición palatina (al igual que las comedias de este tipo) y un conflicto altamente dramático, de naturaleza ejemplar (‘morata’), que Lope pone en práctica en obras como *Carlos el perseguido*, *Laura perseguida*, *El favor agradecido* y *La fuerza lastimosa*”.

⁹ M. PRESOTTO ha catalogado hasta 44 comedias autógrafas de Lope: *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel 2000, entre las cuales incluye (nº 13) *La corona de Hungría y la injusta venganza*, que cito por la edición crítica de R. W. TYLER: *A critical edition of Lope de Vega’s “La corona de Hungría”*, Valencia 1972, sin más que indicar entre paréntesis el número de verso(s). Como es costumbre en los autógrafos teatrales de Lope, el manuscrito está fechado y rubricado al final del texto de la comedia, si bien en la datación (1623) se observa con claridad que está alterada la decena, ya que el número 2 está corregido sobre el trazado del número 3 (1633).

¹⁰ “Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega”, en M. CHEVALIER, J. PÉREZ y N. SALOMON (eds.): *Actas del Quinto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bordeaux 1997, II, p. 870. Luego añade con respecto a la comedia palatina: “en el eje espacial no-españolas, sin clara precisión temporal y en la que el poeta se permite libertades que son posibles por esa fijación no-española” (p. 871).

¿Roma no tubo a Tito y Vespasiano?
¿Oriente al gran Costancio y Constantino,
sin otros mil el griego y el romano? (vv. 2088-2090) ¹¹.

Tanto la licencia poética como el carácter ficticio predominan en el argumento de la comedia palatina, considerada como género literario que, en palabras de Juan Oleza: “tiene una libertad imaginativa capaz de todas las sorpresas” ¹². La audacia de la propuesta anterior tan sólo se explica por la libertad con la que Lope aborda el tema de la sucesión dinástica del trono húngaro, hasta el punto de que en la disputada elección del nuevo rey, se propone un procedimiento jurídico para dirimir el pleito sucesorio entre los gemelos:

Nombrad jüezes que digan
con ynformaciones largas
quién reynará de los dos
en Ungría y Transilbania (vv. 2221-2224);

y, más tarde, ante el rechazo que manifiesta Enrique hacia los dilatados procesos judiciales, se recurre a una suerte de ordalía: el primer caminante (“o caballero o plebeyo”, v. 2307) que, a la mañana siguiente, entre en la capital del reino será quien elija al monarca entre los gemelos Enrique y Alberto, quienes educados en la clandestinidad e ignorantes de su verdadera identidad hasta la anagnórisis final, son reconocidos por sus padres, los reyes de Hungría, como herederos.

Sin embargo, permanece abierto el pleito sucesorio, de tal modo que la comedia finaliza con la siguiente cuestión dirigida al público asistente a la representación:

Eso juzgará el senado,
pues es tan noble y discreto;
que *La corona de Ungría*
da fin al servicio vuestro (vv. 2721-2724).

¹¹ También rechaza Lope el gobierno bicéfalo en su galería de “ilustres varones” incluida en el relato pastoril *Arcadia* (1598), bajo la advocación de Rómulo y Remo: “No es gobierno el dividido,/ tierra y cielo rige un Dios;/ un reino no sufre a dos,/ ni dos pájaros un nido” (*Arcadia*, ed. E. S. Morby, Madrid 1975, p. 233).

¹² “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”, en *Del horror a la risa. Los géneros clásicos: Homenaje a Christianne Faliu-Lacourt*, Kassel 1994, p. 238. Señala Oleza también la inclinación de Lope, a partir de 1627 de acuerdo con la periodización propuesta por Rozas, hacia el conflicto más dramático que cómico dentro del género palatino: “El Lope de los últimos años y la materia palatina”, *Criticón* 87-88-89 (2003), pp. 603-620.

Dado el anterior desenlace, en el que predomina el propósito lúdico, resulta más congruente ubicar la acción dramática en un reino como el de Hungría, alejado de los inmediatos intereses de la mayoría de los espectadores que pudo ver representada *La corona de Hungría* durante el reinado de Felipe IV, cuya política europea, sin embargo, depende en alto grado del “entramado dinástico de los Habsburgo” y del “proceso de internacionalización de las aristocracias europeas” a los que se refieren los estudiosos actuales¹³. En el terreno de la pura imaginación, los personajes de Lope debaten con libertad cuál sería el heredero del trono húngaro después de la supuesta guerra con Polonia y de la reconquista de Belgrado, capital de Hungría en la ficción teatral porque en la realidad histórica permaneció bajo poder otomano desde su conquista por Solimán el Magnífico en 1521.

Tampoco hay referencias precisas en el enredo cómico a las luchas religiosas que mantuvo la dinastía de los Habsburgo, heredera del Imperio romano-germánico, con el Imperio otomano bajo cuyo gobierno estaba parte del antiguo reino magiar, mientras los calvinistas capitaneados por el príncipe transilvano Gabor Bethlen habían conquistado (1619) la Hungría de los Habsburgo; ni a los conflictos entre cristianos y protestantes que dieron origen, a partir de 1618, al periodo bélico que sería luego conocido como la guerra de los Treinta Años, que tuvo como primer episodio, gracias a la alianza de las dos ramas de la Casa de Austria, la represión sobre los protestantes bohemios por parte del emperador Fernando II Habsburgo, rey de Hungría y de Bohemia (1619/1620-1637), apoyado por Felipe III de España. La defensa de los intereses familiares o dinásticos se entrelaza con la defensa de la fe católica en las guerras que devastan la Europa central frente a los turcos y protestantes, alimentando el conflicto bélico en todos los territorios gobernados por los Austria durante los siglos XVI y XVII:

En los términos del siglo XVI –y XVII–, la defensa de la fe católica significaba primariamente una defensa de Europa occidental frente al avance de los turcos sobre las tierras de los Habsburgos austriacos. La defensa de la fe

¹³ B. YUN CASALILLA: “Príncipes, más allá de los reinos. Aristocracias, comunicación e intercambio cultural en la Europa de los siglos XVI y XVII”, en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, Zaragoza 2008, p. 56. Más antiguo es el estudio de R. RÓDENAS VILAR: *La política europea de España durante la Guerra de Treinta Años (1624-1634)*, Madrid 1967, relativo a los años inmediatamente posteriores a la firma del autógrafo de *La corona de Hungría*.

también significaba apoyar la lucha contra los protestantes en Centroeuropa y Flandes, territorios controlados por los Habsburgos austriacos ¹⁴.

Dentro de la misma Casa de Austria, hubo disensiones familiares en tiempos del precedente emperador, entre Rodolfo II y su hermano Matías, sobre la posesión de Hungría y Bohemia ¹⁵. Sin embargo, la dramatización en *La corona de Hungría* del asedio a la ficticia capital de Belgrado (en vez de Bratislava, que era la capital de la Hungría de los Habsburgo) no tiene visos de autenticidad. Ninguna escena de la comedia alude a los conflictos religiosos con los protestantes ni a la dominación otomana, a pesar de que esta última era un hecho histórico de gran trascendencia para la Cristiandad, especialmente tras la derrota de Mohács (1526), tristemente famosa en la Europa de entonces dividida entre los partidarios de Carlos I de España y los de Francisco I de Francia, como había denunciado el humanista valenciano Luis Vives en un diálogo suyo (*De Europae dissidiis et bello turcico*) ¹⁶.

¹⁴ Como afirma M. S. SÁNCHEZ: *The Empress, the Queen, and the Nun. Women and Power at the Court of Philippe III of Spain*, Baltimore/London 1998, p. 63, cuando analiza la influencia de los enlaces matrimoniales entre las dos ramas de los Habsburgo en la política exterior de Felipe III al inicio de la guerra de los Treinta Años con el apoyo del rey hispano a la represión de la revuelta bohemia después de 1618, en contra de la opinión de su privado el duque de Lerma.

¹⁵ Sobre el contexto histórico centroeuropeo durante el preludio de la guerra de los Treinta Años, P. SCHMIDT: “La unidad de la Casa de Austria”, en J. MARTÍNEZ MILLÁN y M^a A. VISCEGLIA (dirs.): *La monarquía de Felipe III. Los Reinos*, IV, Madrid 2008, IV, pp. 1347-1407, quien alude a la “discordia de los hermanos” de la Casa de Austria en tiempos del emperador Rodolfo II que “hizo peligrar la estabilidad y la posición de los Habsburgo en Europa central –Hungría y Bohemia– y hasta en el Imperio romano-germánico” (p. 1385). Después del nombramiento forzado de Matías como rey de Hungría en 1608, Gabor Bethlen (1580-1629), príncipe de Transilvania desde 1613 gracias al apoyo turco, fue elegido rey de Hungría en 1620, *vide* G. PARKER (ed.): *La Guerra de los Treinta Años*, Madrid 2003, pp. 11-14 y 76.

¹⁶ Los vínculos dinásticos entre las dos ramas, española y austríaca, de los Habsburgo se consolidan por continuos enlaces matrimoniales desde que el hermano de Carlos V, convertido en rey de Hungría y Bohemia tras la batalla de Mohacs, Fernando I (1526-1564), establece su residencia en Viena, como ha estudiado K. F. RUDOLF: “Unión dinástica y razón política. Los Austrias y los Habsburgo de Viena en el siglo XVII”, en J. M. DÍEZ BORQUE y K. F. RUDOLF (eds.): *Barroco español y austríaco. Fiesta y teatro en la Corte*, Madrid 1994, pp. 33-40. Desde una perspectiva más amplia, es de imprescindible consulta el panorama trazado por J. BERENQUER: *El imperio de los Habsburgo, 1523-1918*, Barcelona 1993, entre otros estudios generales.

Cuando se refiere al “trasfondo histórico” de *La comedia de Hungría*, en uno de los escasos artículos que se han dedicado al tema, L. Karl afirma que su ambientación recuerda a la época del legendario rey Matías Corvino: “El trasfondo histórico es el mismo que el que hemos encontrado en la comedia *El Rey sin reino*. Los acontecimientos que precedieron la elección de Matías Corvino forman la acción”¹⁷. Rey de Hungría a finales del siglo XV (1458-1490), las posibles coincidencias del enredo cómico con la elección del famoso Matías Corvino, elogiado por el historiador italiano Paolo Giovio en uno de sus retratos (*Elogia virorum bellica virtute illustrium*, 1551), son demasiado generales como para que podamos aceptar esta propuesta sobre el posible trasunto histórico de *La corona de Hungría*, aunque su ambientación pseudo-histórica remite, en todo caso, a un periodo anterior al de la dominación otomana.

La falta de referencias temporales precisas es uno de los rasgos básicos que sirve para diferenciar el género de la comedia palatina de las comedias con ambientación histórica: tragedias y tragicomedias, con las cuales, no obstante, comparte la dramatización de los conflictos de poder que enfrentan a personajes pertenecientes a la alta nobleza e incluso a la realeza. Lope opta por localizar en una Hungría imaginaria el conflicto sobre la sucesión del reino, trágico en cuanto al estatus de los protagonistas y a los “diferentes estados de la fortuna” que la mencionada dedicatoria de *La campana de Aragón* atribuye a la tragedia como género literario, pero resuelto mediante un desenlace feliz no exento de comicidad. Por una parte, la pasión incontrolada del celoso monarca húngaro se convierte, veinte años después de haber mandado matar a su inocente esposa, en la causa principal que justifica la caída de su reino en manos de los invasores polacos, desde una visión providencial de la monarquía que se deduce de los propios acontecimientos bélicos:

¹⁷ “Lope de Vega et l’histoire hongroise. *La corona de Hungría y la injusta venganza*”, *Bulletin Hispanique* 38 (1936), p. 61. Añade KARL, inmediatamente después del pasaje citado:

“Es Matías quien se casó con Catalina, la hija del rey de Bohemia Jorge Podiebrad, tras la muerte del rey Ladislao V, protegido por Juan Hunyadi, el padre de Matías y amenazado por el emperador Federico III”.

Al inicio de la comedia, se alude al matrimonio del rey de Hungría con Leonor, hija del rey de Bohemia. No aporta más datos sobre la presunta historicidad de *La corona de Hungría* el artículo de J. P. BOCSI: “Hungría en el teatro de Lope de Vega”, *Revista de Literatura* 31 (1967), pp. 95-103, quien se refiere tanto a *El rey sin reino* (1597-1603), sobre la victoria contra el Turco del padre de Matías, Juan Hunyadi, en 1456; como a otras comedias con trasfondo en la historia húngara, como *La reina Juana de Nápoles* (1597-1603), en la que se dramatiza el asesinato de Andrés de Hungría tras su matrimonio con la reina Juana.

Porque está el cielo offendido.
Seis batallas ha perdido
hasta cercarle a Belgrado (vv. 1276-1278).

Por otra, la “ecuación directa entre moralidad nacional y fortuna nacional” aplicada a los propios dirigentes de España tuvo un éxito considerable en la Castilla de la época, como explica J. H. Elliott¹⁸. El carácter pseudo-histórico del conflicto, así como la lejanía espacial, permite también mayores licencias en el tratamiento de la conducta nada ejemplar del rey de Hungría, que gira en torno al motivo repetido en otras comedias palatinas de la esposa inocente acusada de adulterio¹⁹. La utilización de la secuencia está relacionada con la ocultación de la verdadera identidad de los gemelos, Enrique y Alberto, cuyo origen real se pone de manifiesto tan sólo en la anagnórisis, cuando se hace pública la inocencia de su madre, la reina Leonor²⁰.

¹⁸ “Introspección colectiva y decadencia en España a principios del siglo XVII”, *España y su mundo, 1500-1700*, Madrid 1990, pp. 294-295. Recoge el historiador británico un testimonio del propio Felipe IV, quien por los pecados que ha cometido se autoinculpa para explicar la “captura holandesa de Wesel y Hertongenbosch en 1629”, cuando afirma (*Papel que escribió S.M...*, AHN, libro 857, fol. 182): “Juzgo que está enojado Dios nuestro señor contra mí y contra mis reinos por nuestros pecados y en particular los míos”.

¹⁹ Un amplio catálogo ofrece R. TYLER (*A critical edition of Lope de Vega's “La corona de Hungría”*, *op. cit.*, pp. 27-60), quien localiza el motivo de la falsa acusación de infidelidad en unas cincuenta comedias de Lope, nada menos, entre las cuales figura *Los pleitos de Ingalaterra*, en realidad, una versión anterior sobre el mismo argumento, luego desarrollado en *La corona de Hungría*: “cambiando detalles de personajes y decorados, pero no el argumento básico” (p. 34). De acuerdo con el fundamental catálogo de S. G. MORLEY y C. BRUERTON: *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid 1968, p. 252, fue compuesta la comedia de *Los pleitos* entre 1598-1603, aunque se edita de manera póstuma (Parte XXIII, 1638). De aquí en adelante, las citas de *Los pleitos de Ingalaterra* remiten a nuestra edición: LOPE DE VEGA: *Comedias*, vol. X, ed. J. Gómez y P. Cuenca, Madrid 1994, sin más que indicar entre paréntesis el número de página.

²⁰ La asociación de ambas secuencias (vindicación de la inocente esposa y crianza oculta de los hijos) se da en otras comedias de Lope que he estudiado (*Individuo y sociedad...*, *op. cit.*, p. 111):

“Es el caso de la reina Margarita, en *Ursón y Valentín* (1588-1595), injustamente acusada de adúltera por el gobernador de Francia. El rey da crédito a la acusación. Años después, gracias a la accidental muerte del gobernador, se descubre la inocencia de Margarita con la consiguiente legitimidad de sus dos hijos, criados selváticamente”.

DE INGLATERRA A HUNGRÍA: DICIEMBRE DE 1623

Ahora bien, sabemos que el argumento de *La corona de Hungría*, modificando simplemente la localización del mismo, deriva fundamentalmente de otras comedia anterior que Lope ambienta en Inglaterra, aunque el pleito sucesorio inglés, a diferencia de lo que sucede con el húngaro, finaliza con la división del reino entre los gemelos por mandato del rey, quien sentencia al final de *Los pleitos de Ingalaterra* de manera salomónica: “tenga Enrique a Ingalaterra,/ y Vencislao tenga a Escocia” (p. 288). Con independencia de las diferentes soluciones adoptadas en los respectivos desenlaces, ambas comedias están relacionadas entre sí tanto por su localización no-española como por el carácter pseudo-histórico característico del género de las comedias palatinas, en las cuales:

la importancia de la fijación temporal es relativa y resulta bastante corriente que carezcamos de los datos que las pudieran situar con precisión, salvo el muy preciso de no ocurrir en España sino en Italia (Milán, Génova, sobre todo Nápoles), Francia, Hungría, Polonia, Transilvania...

o Inglaterra, podríamos añadir ²¹.

Sin embargo, debemos preguntarnos por las razones que le llevan a reescribir en diciembre de 1623 *Los pleitos de Ingalaterra*, simplemente cambiando la ubicación del argumento en *La corona de Hungría*. Como indica el título, existe un posible motivo para trasladar el pleito sucesorio al antiguo reino magiar: la famosa Corona de san Esteban con la que habían sido coronados los monarcas húngaros desde el siglo XI. Al instinto teatral de Lope no se le podía escapar el valor simbólico de un objeto tanpreciado, por cuya posesión pelean los gemelos en una escena del acto tercero que se inicia con la siguiente acotación: “Abriéndose dos puertas, se vean debaxo de un dosel Alberto y Henrrique asidos de una

Véase J. M. DÍEZ BORQUE: “Parentescos ficticios de los hijos abandonados. Significados y funciones en la comedia de Lope de Vega”, *Teoría, forma y función del teatro español del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca 1996, pp. 266-267; E. H. TEMPLIN: “The Mother in the *comedia* of Lope de Vega”, *Hispanic Review* 3 (1935), p. 225.

²¹ F. WEBER DE KURLAT (“Hacia una sistematización de los tipos de comedia...”, *op. cit.*, p. 870). Entre los motivos que explican la “fijación espacial” (no-española), frente a su imprecisión temporal, la misma hispanista menciona “también el prestigio de ciertas naciones o ciudades, otro modo de fomentar el ilusionismo, la evasión en el plano imaginativo, ingrediente importante de la psicología del hombre barroco”.

corona” (p. 137)²². La presencia física de la corona se hace explícita en la resolución de la escena final, según acota el autógrafo: “La corona y el cetro han de estar en una fuente” (p. 154). La propia reina Leonor, después de haber sido proclamada su inocencia, será quien corone al monarca derrotado: “...Pues yo la pongo/ en tu frente, y doy el cetro” (vv. 2705-2706).

Años más tarde, sería explorado el valor simbólico de la corona húngara en una obra del portugués Juan de Matos Fragoso: *Amor, lealtad y ventura* (Comedias, 1ª Parte, 1658), en la que se disputan el reino Adolfo y Matías, porque no puede ser heredero sino quien posea la corona, según explica en la primera jornada uno de los personajes:

Ninguno puede ser rey,
aunque llegue a ser electo
de todos los votos juntos,
sin que posea primero
la corona merecida,
que esta ley establecieron
los reyes antecesores
por venerable respecto
de la reliquia sagrada,
para mostrar que es el cielo
el que aprueba la elección²³.

En *La corona de Hungría*, cuando Lope adapta el desenlace de su anterior comedia *Los pleitos de Ingalaterra*, potencia en la resolución del conflicto dramático el valor simbólico que adquieren las insignias reales: cetro y corona no hacen más que reforzar la continuidad de la monarquía como institución y, al mismo tiempo, desde el punto de vista del espectáculo teatral funcionan como

²² En *Los pleitos de Ingalaterra*: “Corren una cortina y aparecen Vencislao y Enrique, con una cortina asida entre los dos” (p. 267), acotación en la que probablemente hay una errata al repetir la palabra *cortina*, en vez de la *corona* por la que disputan los gemelos. Sin embargo, la siguiente acotación sobre la corona, explícita en *La corona de Hungría*, falta en *Los pleitos de Ingalaterra*, en cuyo final, por otra parte, la reina injustamente acusada se corona a sí misma, reivindicando su inocencia: “Pues viendo en mi persona valor justo y competente,/ digo que pongo en mi frente/ la merecida corona” (p. 287).

²³ *Comedia famosa Amor, lealtad y fortuna*, en *Primera parte de Comedias de don Juan de Matos Fragoso*, Madrid 1658, fol. 29 (modernizo ligeramente tanto la acentuación como la puntuación, y regularizo el uso de mayúsculas/minúsculas). Matos Fragoso, además de señalar el valor simbólico de la corona, insiste en el carácter electivo de la monarquía húngara.

“accesorios escénicos” que representan físicamente el poder monárquico, como ocurre al final de otra comedia de Lope más conocida (*El villano en su rincón*) en la que aparecen tres objetos: un cetro, una espada y un espejo, que simbolizan la monarquía de manera emblemática²⁴. La presencia tanto del cetro como de la deseada corona, formando parte de la utilería, en contraste con la habitual austeridad de la puesta en escena característica de los corrales de comedias durante los siglos XVI y XVII, sirve para visualizar el conflicto político sobre el que pivota el argumento de la comedia, al mismo tiempo que define las relaciones cambiantes de sus personajes principales.

El escritor madrileño tuvo quizá noticias del valor representativo de la Sacra Corona, enviada hacia el año 1000 supuestamente por el papa a san Esteban, que se convertiría en símbolo no sólo de la autoridad o gobierno del rey, sino de la propia constitución histórica del reino húngaro, como se afirmaba en el siglo XVII: *ubicumque coronam, ibi est regnum Hungariae* (‘donde está la corona, está el reino de Hungría’)²⁵. No se debe pasar por alto el carácter singular de la corona de Hungría dentro de las monarquías europeas, a la hora de comprender el cambio de título, ya que el simbolismo monárquico está muy presente en el desarrollo de esta comedia palatina, construida en torno a la corte gobernada por el rey húngaro, cuyos conflictos amorosos lleva a escena sin tantas cortapisas como hubiera tenido el comediógrafo de haber ambientado su acción en la historia española.

Podemos hablar incluso de la recurrencia con la que Hungría aparece como escenario de la acción dramática en las comedias del Siglo de Oro, no sólo en las de Lope de Vega quien, como en otras ocasiones, se atribuye la invención de esta temática: “Yo fui primero inventor”, afirma precisamente en su comedia *El*

²⁴ De acuerdo con la afirmación de J. M. Ruano de la Haza, por “accesorios escénicos” entendemos “todo objeto o utensilio movable o portátil (aparte de decorados y vestuario) utilizado por los actores con una función dramática, en J. M. RUANO DE LA HAZA y J. J. ALLEN: *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid 1994, p. 327, dentro de los cuales, tanto el cetro como la corona pertenecerían a la llamada “utilería de personaje [que] posee a menudo un valor simbólico, el cual es señalado en ocasiones por los mismos personajes” (p. 332).

²⁵ Afirmación recogida por B. BRAVO LIRA: “Constitución y corona. El milenio de Hungría”, *Revista de estudios históricos-jurídicos* 22 (2000), <http://www.scielo.cl>. Desde un punto de vista jurídico, compara Bravo Lira la situación de Hungría con la de Inglaterra dentro de las monarquías europeas “que tienen leyes fundamentales, pero no constitución escrita, compuesta de artículos redactados, con mayor o peor fortuna, por comisiones *ad hoc*”.

animal de Hungría (1611-1612), “de las comedias de Hungría/ que las que primero había eran sin gracia y primor”²⁶. Contrasta la orgullosa reivindicación de Lope con un pasaje irónico sobre la comedia nueva del malhumorado Suárez de Figueroa cuando, en *El Pasajero* (1617), tras censurar la introducción de reyes y príncipes en el argumento de las comedias “por el decoro que se les debe”, alude a las “comedias de cuerpo” entre las que incluye “las de los reyes de Hungría y príncipes de Transilvania”²⁷.

Sin embargo, para explicar el cambio de ambientación que lleva a Lope a reescribir el argumento de *Los pleitos de Ingalaterra* y firmar el autógrafo de *La corona de Hungría*, un hecho insólito dentro del amplio *corpus* de sus comedias, no bastan las razones puramente teatrales, ni se puede explicar tan sólo por el exotismo geográfico que caracteriza al género dramático palatino. Vinculado por motivos dinásticos a la Casa de Austria, el nombre del antiguo país centroeuropeo, limítrofe con Polonia y Bohemia, era familiar para los oídos de los españoles:

Desde que en 1526 los hermanos de Carlos V, María y Fernando, se casan, respectivamente, con Luis II de Hungría y su hermana Ana, la casa de los Habsburgo española mantendrá constantes alianzas matrimoniales que, unas veces de manera directa y otras menos, enlazan la corona de Hungría con la casa real española²⁸.

²⁶ En *Obras de Lope de Vega* (Nueva Edición), ed. E. Cotarelo, Madrid, 1917, III, p. 425. La reivindicación aparece en boca de un personaje de la comedia llamado el Barbero, trasunto autobiográfico del dramaturgo, quien añade una clara alusión personal: “Y tras haber enseñado el estilo que hoy se ve/ y corregido el que fue,/ de Vega me he vuelto en Prado” (p. 425).

²⁷ *El Pasajero*, ed. M. I. López Bascuñana, Barcelona 1988, I, pp. 215-217. Las “comedias de cuerpo” se definen por la espectacularidad de su puesta en escena, con tramoyas e invenciones, típicas de las costosas representaciones cortesanas, a las que tan aficionados se mostraban los Habsburgo españoles como los austríacos, según pone de relieve A. SOMMER-MATHIS: “Las relaciones teatrales entre las dos ramas de la Casa de Austria en el Barroco”, en *Barroco español y austríaco...*, *op. cit.*, pp. 41-57.

²⁸ M^a C. ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA: “Hungría en el teatro de Mira de Amescua”, en R. CASTILLA PÉREZ y M. GONZÁLEZ DENGRA (eds.): *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca “Mira de Amescua”, Granada, 5-7 de noviembre de 1999*, Granada 2001, p. 85. Explica cómo, tras la muerte de su cuñado Luis II en la batalla de Mohacs, Fernando I hereda la corona de Hungría (1526-1564):

“quedando la Transilvania independiente, pero muy presionada. El avance por el control político y religioso del país será lento y costoso, pues los turcos llegarán hasta Viena. Todo esto mantendrá la tensión y la indefinición del territorio a lo largo del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII”.

Las conexiones dinásticas entre la rama española y austríaca de los Habsburgo resultan fundamentales para comprender la política europea de España a partir de la década de los veinte, cuando Lope firma el autógrafo, y pueden servir para comprender el cambio de ubicación del conflicto dramático, de Inglaterra a Hungría.

Resulta muy impreciso apelar, de manera general e indiscriminada como hace Bócsi, a la “fecunda imaginación” del teatro lopesco para explicar su interés por los temas y asuntos húngaros, cuando afirma:

La mayoría de las comedias de tema húngaro de Lope no tienen, sin embargo, ningún fondo histórico, sino son más bien fruto de la fecunda imaginación y prodigiosa capacidad creadora del *Fénix*. En tales obras, el dramaturgo inventa un asunto, lo desarrolla, y, finalmente, hace de él una *Comedia en Hungría*, sin duda, para prestar así mayor verosimilitud al argumento extravagante²⁹.

Al margen de la realidad histórica, sin embargo, lo que caracteriza a la comedia de manera general es la posibilidad de construir literariamente textos absolutamente falsos que, sin presentarse como verosímiles, pretenden suplantar la verdad objetiva de la historia. Se trata de otra muestra de la “poética de la inverosimilitud” que, como explica Domingo Ynduráin, se desarrolla en literatura a partir del Renacimiento³⁰.

²⁹ J. P. BOCSI: “Hungría en el teatro...”, *op. cit.*, p. 99. Con respecto a *La corona de Hungría*, L. Karl insiste: “Los hechos históricos son combinados con elementos novelescos” (“Lope de Vega et l’histoire hongroise...”, *op. cit.*, p. 62). Sin embargo, tan sólo señala como posible fuente histórica la localización de Belgrado como “lugar de acción, conocido de las guerras contra los turcos, narradas por Pedro de Mexía en su *Historia de los Emperadores*” (p. 60), como afirma en referencia a la *Historia imperial y cesárea* de Pedro Mexía o Mejía.

³⁰ “El descubrimiento de la literatura en el Renacimiento español”, *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, ed. C. Baranda *et al.*, Madrid 2006, p. 402:

“Pero cabe también la posibilidad de que haya textos literarios absolutamente falsos que, sin embargo, no pretenden ser verosímiles, como el *Amadís*: se crea de esta manera una poética de la inverosimilitud, conscientemente asumida, que es la de los libros de caballerías, la de algunas novelas picarescas y obras festivas, la de los entremeses y aun de la comedia”.

Para el caso particular de la comedia histórica, C. HERNÁNDEZ VALCÁRCEL: “La verosimilitud de la inverosimilitud en el teatro histórico de Lope de Vega”, en I. IBÁÑEZ (coord.): *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d’Or*, Pamplona 2005, pp. 111-129, ha estudiado la importancia del “anacronismo actualizador” en las comedias históricas de Lope de Vega.

En cuanto a la dramatización de la historia característica de la comedia nueva, hay que señalar la frecuencia con la que Lope incurre en anacronismos y licencias poéticas al proyectar desde el presente de los espectadores una visión actualizada sobre las costumbres del pasado, además de introducir en el argumento elementos legendarios y sobrenaturales. De un modo semejante, en el caso de la ambientación pseudo-histórica de *La corona de Hungría*, me pregunto si el cambio de localización no responde al presente de los espectadores, durante el inicio de la crisis bélica europea, cuando Hungría estaba más de actualidad que Inglaterra por motivos de intereses dinásticos, después del fracaso definitivo de las negociaciones con el príncipe de Gales, quien había permanecido en la corte madrileña desde marzo a septiembre de 1623, siendo celebrada su estancia por medio de numerosas ceremonias, festejos y espectáculos cortesanos³¹.

El cambio de Inglaterra a Hungría, al reescribir Lope en diciembre del mismo año el argumento de la comedia, pudo responder al nuevo giro de las alianzas dinásticas que, algunos años más tarde, finalizaría con la boda de Fernando III y María, convertida finalmente en reina de Hungría³². Las relaciones no siempre

³¹ Entre los estudios sobre el famoso episodio, hay que destacar el volumen colectivo editado por A. SAMSON: *The Spanish Match. Prince Charles's Journey to Madrid, 1623*, Bodmin (Cornwall) 2006. Por su parte, M^a J. DEL RÍO BARREDO: *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid 2000, p. 163, destaca la importancia del acontecimiento:

“La inesperada llegada del príncipe de Gales (futuro Carlos I) a Madrid en la primavera de 1623 y su estancia de seis meses en la ciudad impulsaron un despliegue ceremonial y festivo desconocido hasta entonces en la capital (...). El joven príncipe, deseoso de conocer a la infanta con la que desde hacía tiempo se negociaba su matrimonio y de acelerar personalmente las gestiones diplomáticas, era la imagen galante de un complejo juego dinástico en el que no sólo se trató de acomodar las posturas confesionales de un país católico (España) y otro protestante (Inglaterra), sino también de dejar margen de posibles alianzas dinásticas al eterno rival hispano (Francia)”.

³² Sobre el retraso de su partida, comenta R. A. STRADLING: *Felipe IV y el gobierno de España, 1621-1665*, Madrid 1989, p. 471:

“Su caso fue un problema de vacilación política sin precedentes, que sólo se solucionó cuando, al final, se tomó la decisión de servirse de ella para afianzar la política de alianza con Viena emprendida por la facción Guzmán-Zúñiga. Aun así, los costosos preparativos del viaje nupcial se retrasaron considerablemente debido a la crisis financiera iniciada en 1626 y a la guerra de Italia (1628-1630)”.

fáciles entre los Habsburgo de Madrid y los de Viena van a condicionar, con la oposición de Francia, el desarrollo de la política imperial frente a los protestantes mediante sucesivas alianzas que se firman durante el periodo inmediatamente anterior y posterior a la redacción de *La corona de Hungría*. El año en el que tenemos documentada una representación de la comedia en Madrid (el 1 de enero de 1634), por la licencia de Pedro Vargas Machuca, se produce la victoria sobre las tropas suecas en Nördlingen (6 de septiembre de 1634), gracias a la colaboración militar de las dos ramas, austríaca y española, de los Habsburgo.

No quiero afirmar, sin embargo, que el argumento de *La corona de Hungría* sea una consecuencia directa de la política matrimonial, ni de los conflictos sucesorios en los que estaba involucrada la Casa de Austria durante la década de los veinte. De acuerdo con mi propuesta, sin embargo, resulta lógico tomar en consideración los principales acontecimientos de la actualidad histórica que pudieran haber influido en la decisión del escritor a la hora de modificar el escenario de la ficción, desplazando su interés de Inglaterra a Hungría, y de la sucesión del reino inglés a la del húngaro. Por último, el simbolismo asociado a la Sacra Corona se manifiesta desde el propio título de *La corona de Hungría*, subrayando la trascendencia del poder monárquico a través del emblema más representativo del antiguo reino magiar, en el que se aúna el componente histórico-legendario y el literario-dramático, lo que podría justificar el oportunismo de Lope a la hora de reescribir esta comedia palatina en 1623, dentro de las convenciones de un género tan característico de su dramaturgia.

Añade, por su parte, J. H. ELLIOTT: *El conde-duque de Olivares*, Barcelona, 1990, p. 446:

“El propio casamiento se consideraba una prueba más de la comunidad de intereses que existía entre los Habsburgo españoles y austríacos, pero la marcha de la reina de Hungría no supondría una mejora muy grande para las difíciles relaciones que se mantenían con Viena”.