



El universo cómico
de Agustín Moreto.
IV Centenario

XLI Jornadas de teatro clásico
Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2018



Edición cuidada por
Felipe B. Pedraza
Rafael González Cañal
Elena E. Marcello

JORNADAS DE TEATRO CLÁSICO DE ALMAGRO

(41º. 2018. Almagro)

El universo cómico de Agustín Moreto (IV centenario): XLI jornadas de teatro clásico, Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2018 / edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello.— [Cuenca] : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2019.

240 p.; 24 cm.— (Corral de comedias ; 43)

ISBN: 978-84-9044-363-7

1. Agustín Moreto. 2. Teatro español – S. XVI — Historia y crítica I. Pedraza Jiménez, Felipe B., ed. lit. II. González Cañal, Rafael, ed. lit. III. Marcello, Elena Elisabetta, ed. lit. IV. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. V. Título VI. Serie 821.134.2-2.09 “ 16 ”(063)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© de los textos: sus autores

© de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Colección CORRAL DE COMEDIAS, núm. 43

Director: Felipe B. Pedraza Jiménez

1ª ed. Tirada: 300 ejemplares

Diseño: C.I.D.I (Universidad de Castilla-La Mancha)

Composición y maquetación: Trisorgar

I.S.B.N.: 978-84-9044-363-7

D.L.: CU 298-2019

Impresión: Kadmos

Impreso en España (U.E.) – *Printed in Spain (U.E.)*

PALABRAS PRELIMINARES

En muchos de los discursos inaugurales de las veintisiete ocasiones en que la Universidad de Castilla-La Mancha ha organizado las Jornadas de teatro clásico de Almagro, he subrayado la importancia de la continuidad de las tradiciones culturales. Al prologar esta nueva entrega de las actas, podemos congratularnos de que nuestras Jornadas cumplieron en 2018 cuarenta y una ediciones y de que el formato actual, con inscripción abierta y con participación de estudiantes, estudiosos, profesores y artistas de la escena, sigue vivo desde 1992.

En las sesiones dedicadas a *El universo cómico de Agustín Moreto* la proyección internacional de las Jornadas creció considerablemente. Contamos con asistentes de cuatro universidades francesas, dos italianas, dos norteamericanas y quince españolas; de dos escuelas de arte dramático; y de un nutrido grupo de alumnos de la universidad de Heidelberg, encabezados por su profesor, nuestro querido Simon Kroll.

Con ellos llegó a Almagro el calor (en su acepción meteorológica), y también la pasión por el estudio de nuestro teatro áureo.

En medio de esos ardores, consagramos tres intensos días a un poeta dramático singular: Agustín Moreto. En la primera reunión que tuve con Ignacio García, nuevo director del Festival, y con Manuel Lagos, viejo amigo de estas Jornadas, debatimos sobre temas y problemas de nuestro teatro clásico. Barajamos temas diversos; pero, finalmente, Manuel Lagos acabó de decidir la cuestión: «No encontraremos oportunidad mejor para ocuparnos de Moreto».

Atinaba, sin duda, en su propuesta. No soy entusiasta de los fastos centenarios, pero me parece muy conveniente aprovechar las ocasiones en que —con razón, sin razón o contra ella— la sociedad puede estar más receptiva para acoger un mensaje

FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ	
Palabras preliminares	7
PROGRAMA.....	11
 El comediógrafo y sus recursos	
María Rosa ÁLVAREZ SELLERS	
Comicidad y transgresión en el teatro de Agustín Moreto	17
Delia GAVELA GARCÍA	
Tres Moretos en uno: multiplicidad cómica en el autor madrileño.....	43
Carmen PINILLOS SALVADOR	
Algunos recursos cómicos de Moreto en <i>Amor y obligación</i>	63
Jéssica CASTRO RIVAS	
La confusión de identidades en la comedia palatina de Moreto: el caso de <i>Lo que puede la aprensión</i>	87
Abraham MADROÑAL	
Humor y comicidad en el teatro breve de Moreto.....	101

Cuestiones métricas

Simon KROLL
Estructuras sonoras en la comedia cómica de Agustín Moreto.
Reflexiones a partir de *Lo que puede la aprensión*..... 117

Debora VACCARI
Espacio y métrica en las comedias de Agustín Moreto:
los casos de *El desdén, con el desdén* y *De fuera vendrá*..... 127

Moreto en el tiempo

Félix BLANCO CAMPOS
El decreto del cielo: Moreto refundido por un sefardí de Ámsterdam..... 155

Jesús CRACIO
Los felices años 60: *El desdén, con el desdén*..... 173

Miriam MARTÍNEZ GUTIÉRREZ
Fanfarrones y lindos desde la antigüedad clásica hasta nuestros días:
El lindo don Diego de Morboria Teatro..... 181

Crónicas de los coloquios

Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES
Coloquio sobre la puesta en escena de las comedias moretianas 201

Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES
Coloquio sobre *El burlador de Sevilla*,
por la Compañía Nacional de Teatro clásico 209

Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES
Coloquio sobre *De fuera vendrá*..., por Morboria Teatro 217

Libros en escena

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ
El teatro en tiempos de Carlos I (1517-1556). XL Jornadas de teatro clásico..... 225

Mar ZUBIETA
Publicaciones de la CNTC 229

ÍNDICE..... 233

COMICIDAD Y TRANSGRESIÓN
EN EL TEATRO DE AGUSTÍN MORETO*

María Rosa Álvarez Sellers

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

LUQUETE. Gran cosa es ser menester,
mas qué infeliz ha de ser
quien me ha menester a mí.
(*Antíoco y Seleuco*, II, vv. 872-874)

Cuando Raimundo Silva, un corrector de estilo lisboeta, decide introducir una palabra en el texto que está revisando, cambia a propósito la historia. Y la palabra impertinente es un «no» donde debería ir un «sí». Ese gesto en apariencia banal es en realidad un acto de rebeldía con el que intenta dar un golpe de timón a una vida anodina. La historia oficial cuenta que en 1147 los portugueses recibieron la ayuda de los cruzados durante el cerco de Lisboa, en poder de los musulmanes. Pero esa palabra nueva, tan corta pero tan poderosa, lo desmiente. Al ser advertido el error por la editorial, en lugar de despedir al corrector, contratan a una supervisora que revise su trabajo. Lejos de censurarlo, esta lo anima a escribir una versión alternativa de los acontecimientos continuando con la estela iniciada por ese «no» desconcertante. Romper el cerco de Lisboa

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Escritura teatral colaborativa en el Siglo de Oro: análisis, interpretación y nuevos instrumentos de investigación (Centenario de Agustín Moreto, 1618-2018)*, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER (Proyecto I+D Excelencia FFI2017-83693-P).

supondrá para Raimundo Silva romper el cerco de letras que había levantado en torno a sí y que le impedía ver más allá y derribar el muro de la soledad.

Así reescribe José Saramago, el único Premio Nobel de Literatura portugués (1998), la historia en su novela *Historia del cerco de Lisboa*, publicada en 1989. No será un caso único: *La balsa de piedra* (1986), *Memorial del convento* (1987), *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1991), *El Evangelio según Jesucristo* (1991) o *In nomine Dei* (1991), plantean perspectivas diferentes ante hechos conocidos. ¿Se puede cambiar aquello que siempre hemos creído? La posteridad está en manos de los cronistas, los cuales, casi siempre por encargo, dejaron constancia escrita de los sucesos. El primer cronista oficial del reino de Portugal, Fernão Lopes [1993: 96, 95], anuncia en su prólogo a la *Crónica de-el Rei D. João I* que, aunque la parcialidad, fruto natural del amor a la tierra, es un riesgo que planea sobre el historiador, «mentira, em este volume, é muito afastada da nossa vontade», por lo que ha decidido «escrever verdade sem outra mistura», consciente de la responsabilidad que ha adquirido con las generaciones venideras. Para ello, recurrirá a la documentación y no se dejará llevar por las versiones que circulan, por lo que aspira a convertirse en tradición sin haber sido probado. Sabemos, sin embargo, que no todos los que dejaron testimonio del pasado se guiaron por un precepto tan objetivo. Por eso Saramago, y con él sus lectores, se permite dudar de la veracidad de lo que nos han transmitido; se permite, en definitiva, transgredir lo canónico.

Y en ese delgado filo que separa la herencia del pasado de las novedades del presente se movió también Agustín Moreto (1618-1669), que se atrevió a cuestionar un teatro que parecía inamovible porque había alcanzado el éxito, de manera que una vez conocida la fórmula magistral no había más que repetirla. Las líneas maestras de esa mezcla que no supieron combinar los trágicos renacentistas ya habían sido firmadas por Lope de Vega y publicadas en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* en 1609, antes de que Moreto naciera. No había razón alguna para cambiar lo que funcionaba. ¿O sí? ¿Podía algún dramaturgo romper el molde de la Comedia Nueva sin rozar el fracaso?¹

El teatro de Moreto nos confirma que es posible cambiar la perspectiva, que donde siempre había habido un «sí» se podía poner un «no», que se podía transgredir lo consagrado adoptando una forma diferente de enfocar las situaciones habituales en las comedias. Y cambiando el punto de vista, cambia el significado de los acontecimientos. Moreto lleva a cabo, en nuestra opinión, un teatro escorzo, recurso propio de la pintura y el dibujo para dar a los volúmenes la sensación de profundidad mediante una contrac-

¹ Mackenzie [1993: 84] afirma que los dramaturgos del ciclo calderoniano «no se contentan con quedarse en los límites impuestos por las tradiciones del género. Se atreven a explotar sus convenciones establecidas con la intención de burlarse de ellas».

ción proyectiva. Pero según dice Rudolf Arnheim [1979] en su libro *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, también hay escorzo cuando la imagen no ofrece un aspecto característico de la totalidad, de modo que toda proyección implica escorzo, ya que las proporciones de las partes de un objeto representado sufren una deformación al ser trasladadas de su forma tridimensional al plano bidimensional. A diferencia de la vista, el lenguaje no proporciona un medio de contacto directo con la realidad, por eso hay cualidades que captamos de una obra de arte que no pueden ser expresadas con palabras; el lenguaje solo sirve para nombrar lo que ya ha sido visto o pensado y, en ese sentido, puede paralizar la creación intuitiva y los sentimientos, punto, este último, que se convierte en recurrente en el teatro del Siglo de Oro, donde el discurso puede ser utilizado para encubrir, en lugar de para desvelar, los afectos.

Moreto logra la profundidad requerida dando un giro de 180° a la imagen. Dalí pintó a Jesucristo desde arriba en el «Cristo de San Juan de la Cruz» (1951), como si fuera contemplado por Dios, y desde abajo en «La ascensión de Cristo» (1958), como si la humanidad lo viera alejarse, como si nos estuviera abandonando para siempre. Pero la figura era la misma. La Comedia Nueva ofrece el mundo visto desde la perspectiva de la nobleza, un mundo donde el amor y el honor son los valores fundamentales, donde, llegado el caso, hay que arriesgar la vida para conseguir el primero y sacrificar el alma para mantener el segundo. Pero si le diéramos la vuelta toparíamos con el punto de vista contrario, el de los que no se sienten deudores de ese sistema social de privilegios que los ha colocado al margen desde su nacimiento. Solo que estos resultan ser la inmensa mayoría, ese vulgo anónimo que paga por ir al teatro y asistir a un mundo de fantasía en el que quienes lo representan juegan un papel destacado pero secundario, sin atreverse a usurpar el protagonismo a sus señores.

Hasta que Moreto se propone cambiar el curso de la historia, reproducir las situaciones paradigmáticas de una dramaturgia consolidada y respaldada por el público, pero dándoles un sentido nuevo, porque ahora vamos a verlas a través de los ojos de esa plebe encarnada en las figuras del donaire. Graciosos y criadas pasan a un primer plano y en ocasiones llegan a desterrar a sus amos al fondo del tablado². Se ríen de los afanes de damas y galanes porque les parecen inútiles, pues ya tienen bastante con atender a la supervivencia diaria, y en nombre de la lógica del sustento se atreven a horadar los más íntimos desvelos de los nobles. Así se dirige Gerundio a su amo en *El licenciado Vidriera* [LV] —escrita en torno a 1648, editada en la *Parte quinta de varios* (Madrid, Pablo de

² Un caso extremo sería el gracioso Millán de *Trampa adelante* [Martínez Berbel, 2007]; también Mackenzie [1994: 114] considera que el gracioso de *No puede ser...*, «llega a convertirse en el personaje más dominante y memorable de la comedia».

Val, 1653) y recogida en la *Segunda parte* de comedias de Moreto (1676) [Rubiera, 2008: 293]— para recordarle que de amor no se come:

GERUNDIO. [...] Y en medio de que tu amor
es lo que más te atormenta,
cuando traigo lo que busco,
al ponértelo en la mesa,
comes más que un sabañón,
y entre suspiro y fineza,
al panecillo que agarras
parece que atenezas.

[Moreto, en prensa: III, vv. 1977-1984]

Ese pragmatismo preside la conducta de los criados, más preocupados por alimentar el cuerpo que el alma. Irene, en *La fuerza de la ley* [FL] —escrita ca. 1644 y publicada en la *Primera parte de comedias de Agustín Moreto* (1654) [Moreto, 2008: 39]—, insiste en que el honor tampoco da de comer y no vacila en degradarlo porque no sirve para llenar la olla y porque es más feliz la mujer que no lo tiene que la que vive para este (II, vv. 1554-1609). O Luquete en *Antíoco y Seleuco* [AS] —debió escribirse a principios de la década de los cincuenta [Moreto, 2011: 424]— que, asombrado porque su capa es más tosca pero lo resguarda de la tormenta mejor que la del príncipe, se burla de lo mal que aguantan las inclemencias del campo los señores:

LUQUETE. [...] Vive el cielo que, cuando considero
que, Antíoco, eres tú el hijo primero
de Seleuco —a quien Siria cedió el mando—,
y que aquí, como yo, te estás mojando
—y aun más, porque mi capa tosca y basta
algo más tarde el agua la contrasta
que la tuya, delgada y guarnecida—,
caigo en lo que son honras desta vida:
todo es mentir. A mi pobreza apelo,
que aquesta burda capa en que me fundo
tiene menos adorno para el mundo,
pero más resistencia para el cielo.

[Moreto, 2011: I, vv. 11-22]

Esa familiaridad con el público, al que estos personajes hablan de igual a igual y que resultaría insólita en otros dramaturgos, es habitual en Moreto: Irene dirige a los mosqueteros su soliloquio sobre el honor³, y en *El licenciado vidriera* también Gerundio habla con desfachatez y naturalidad al auditorio en una curiosa escena que inevitablemente recuerda a *El castigo sin venganza* (1634) la «tragedia escrita al estilo español», como dice Lope de Vega en el prólogo: si en esta Federico aparece con Casandra en brazos tras rescatarla del río, Carlos hace lo mismo tras rendirla en la batalla, pero Gerundio rompe el espejismo por partida doble, con su lenguaje y con el desvío de la atención hacia el público⁴:

GERUNDIO. ¡Vive Dios que la pescó!
(*Ap. al público.*) Señores, el juicio pierdo:
¡que sea pobre mi amo,
pudiendo ganar un reino
con irse a pescar Casandras!)
[LV, I, vv. 943-947]

Moreto no se conforma con esa semejanza y hace un nuevo guiño al espectador, pues el rival del Duque se llama precisamente Federico, que queda «sin vida y sin alma» (I, v. 1034) al aceptar que aquel se lleve a la dama:

FEDERICO. Ya que es vuestra la vitoria,
yo, Duque, de vos no espero
alivio; que si Casandra
es vuestra, yo ya estoy muerto.
[LV, vv. 1025-1028]

3

IRENE. Luces salgo a prevenir
y pues sola me provoco,
de soliloquear un poco
licencia vengo a pedir.
Mosqueteros, a estas pocas
coplas me dad la costumbre,
[Moreto, 2008: II, vv. 1546-1551]

⁴ Rubiera [2009: 303-304] considera que la insistencia en dirigirse al público es fruto de la voluntad del autor de «incorporar a los espectadores, principalmente cortesanos, en el espacio de la ficción con el fin de hacer más efectivo el discurso final del protagonista sobre el desengaño del mundo».

Como ese Judas que se vuelve con descaro durante la Última Cena en el cuadro de Marcos Zapata (1748) y sobre el que se ha especulado que podría ser Francisco Pizarro, los personajes de baja condición en las obras moretianas no se limitan a mirar de frente al auditorio, sino que lo integran en la acción, como si la ficción que se está representando afectara solo a los personajes elevados, a aquellos que no son capaces de ver más allá del mundo artificial que sostiene lo que ellos creen prerrogativas, pero ya solo ellos. Si los criados saben que están sobre las tablas y no pierden de vista la presencia del público, los protagonistas, en cambio, suelen ser ajenos a esas intromisiones meta-teatrales, permanecen instalados en un universo metafórico del que ya no participan los sirvientes, aunque, como el género manda, los acompañen:

- ALEJANDRO. Ahora, Nise divina,
de tu mano soberana
se coronen los favores
que alientan mis esperanzas.
- NISE. Alejandro, con mis brazos,
pues mi fe en ellos te aguarda,
tus méritos se coronen
por feliz dueño del alma.
- GREGUESCO. Ahora, Irene, entra el coloquio
lacayuno.⁵
- IRENE. Necio, aguarda
que ahora toca a nuestros amos.
- GREGUESCO. Dices bien, no me acordaba,
que siempre se acaba el paso
entre lacayo y lacaya.
- ALEJANDRO. ¿Hay dicha como la mía?
- NISE. Sola hay otra que la iguala.
- ALEJANDRO. ¿Cuál es?
- NISE. La que logro yo.
[FL, I, vv. 343-359]

⁵ Rubiera [2009: 320] indica que la comedia del Siglo de Oro no desarrolla demasiado el recurso a que los personajes se dirijan directamente al público. Con todo, vemos que parece ser un rasgo habitual en Moreto.

Pero a veces también los propios nobles deshacen la ilusión teatral con aclaraciones innecesarias y un léxico exageradamente preciosista⁶:

- CARLOS. [...] Desde un balcón de la mía
vía todas las mañanas
de Laura en los bellos ojos
mejorar luces al alba.
Desde que a la noche el sol
me faltaba en sus ventanas
(el suyo, claro es, que el otro
no me pudiera hacer falta),
estaba yo entretenido
con tan dichosa esperanza
en las mías, hasta ver
que haciendo mi amor la salva
volvía a salir su aurora,
pues de aplausos coronada
no menos que cuando al prado
sale derramando nácar.
De su rosado esplendor,
donde con lenguas arpadas
los pintados jilguerillos
cantando en las copas altas
le recibieron esparciendo
los matices de sus alas.
[LV, I, vv. 149-170]

O incluso con preguntas impropias de su condición de nobles:

- ALEJANDRO. ¿Pues lo que sientes ignoras?
- NISE. Temor y amor son la causa.
- ALEJANDRO. ¿Y el efecto...?
- NISE. Siento y dudo.
- ALEJANDRO. ¿Pica mucho?
- NISE. El pecho abrasa.

⁶ Moreto se burla también del lenguaje poético enrevesado en *La fuerza de la ley* (I, vv. 751-766), donde además declara su preferencia por la comedia y se queja de la tiranía de la crítica y del público, que exige al dramaturgo el éxito ininterrumpido, pues una obra mala oscurece todas las buenas (I, vv. 767-809).

- ALEJANDRO. ¿Y no sabes por qué pica?
 NISE. No.
 GREGUESCO. Pues eso será sarna.
 ALEJANDRO. Quitá, loco. En fin, ¿lo dudas...?
 NISE. [...] Mira tú cuál será mi sentimiento
 porque lo sé sentir como lo digo,
 mas no lo sé decir como lo siento.
 GREGUESCO. Digo que es sarna otra vez.
 [FL, I, vv. 381-387, 400-403]

La declaración de Alejandro prosigue con el recurso típico a la suma de contrarios: «vivo/muero», «gloria/pena», «mal/bien», «perderte/gozarte», «vida/muerte», «dolor/amor» (I, vv. 409-422), hasta que Greguesco da con la clave de tal paradoja:

- GREGUESCO. ([Ap.] Eso fuera sabañón
 que frío duele que rabia
 y estando caliente come.)
 [FL, I, vv. 423-425]

Esa ruptura constante del clímax dramático tiene como consecuencia en el teatro de Moreto el ascenso moral del criado y la criada, que se convierten en amigo del galán y consejera de la dama. Irene, que sabe que Aurora no siente «de estar casada el tormento/ sino el de estar mal casada» (FL, II, vv. 1036-1037), le recomienda «de las comunes mujeres/ aprende aquesta lición» (II, vv. 1044-1045): fingir que se interesa por su marido y luego hacer lo que ella quiera (II, 1042-1081), y comprobará orgullosa los progresos de su ama (II, vv. 1214-1269). El criado se permite réplicas atrevidas y disonantes en medio de conversaciones serias a las que resta profundidad y dramatismo, como en el momento en que Alejandro regresa a su casa de improviso porque sospecha que su mujer ha recibido a Demetrio, su antiguo pretendiente, y no sabe qué excusa poner para justificarse:

- ALEJANDRO. ¿Pues qué he de decirla?
 GREGUESCO. Miéntele,
 fíngeme un dolor de tripas⁷
 que te ha dado de repente.

⁷ Esa misma afección sospecha Luquete que ha podido causar la enfermedad del príncipe, sumido en la melancolía: «Mira si es dolor de tripas» [AS, I, v. 824], y así concluye la jornada I [vv. 857-858]: «yo presumo que está malo/ de hartarse de golosinas».

- ALEJANDRO. ¿Pues por qué la he de decir
 que dejo al Rey, cuando es ley
 sus asistencias cumplir?
 GREGUESCO. Porque es primero asistir
 a las tripas, que no al Rey.
 [FL, III, vv. 2539-2546]

E incluso recomienda a su amo que pida un laxante (III, vv. 2550-2551). Leyendo estos versos pensaríamos que *La fuerza de la ley* es una comedia, pero se trata en realidad de una de las escenas culminantes de la tragedia de honra, aquella en que el marido regresa inesperadamente a su casa y sorprende de noche, en el jardín, a su esposa, que cree estar hablando con el pretendiente [vid. Álvarez Sellers, 2016]. Lo que en *El médico de su honra* (1635) de Calderón o *A lo que obliga el honor* de Antonio Enríquez Gómez —incluida en sus *Academias morales de las musas* (1642)— es un síntoma claro de deshonor, en la obra de Moreto es salpicado por una inoportuna alusión escatológica. Es más, tan arriesgada situación ya se había producido, y la primera vez Alejandro, el marido agraviado, tropieza con su propia sombra y se tuerce un pie.

También ridiculiza Moreto al pretendiente. Si el infante don Enrique pierde una daga en casa de don Gutierre (*El médico de su honra*), el príncipe Demetrio pierde unos guantes perfumados cuyo olor alerta a Alejandro: «el olor, sabe el discreto,/ que es símbolo del honor» (FL, II, vv. 1521-1522). En ese escenario de pantomima, se equipara la pasión amorosa a la digestión de unos pimientos:

- GREGUESCO. ([Ap.] Ahora entra aquí el furor,
 va un doblón que hay manoteo.)
 ALEJANDRO. ¡Ay de mí!
 GREGUESCO. ([Ap.] ¡Ay de mí también!)
 ALEJANDRO. ¡Cielos!
 GREGUESCO. ([Ap.] Miren si di en ello.)
 ALEJANDRO. Para ahora eran los rayos.
 GREGUESCO. Señor, ¿vuelves al paseo?
 ALEJANDRO. ¡Ay, que mi pecho se abrasa!
 GREGUESCO. ¡Agua, señores! Llamemos
 las jeringas de la villa.
 ALEJANDRO. ¡Que me abraso...
 GREGUESCO. ([Ap.] ¡Que me quemó!)
 ALEJANDRO. ...en fuego de amor y honor!
 GREGUESCO. Yo, de comer un pimiento.

ALEJANDRO. ¡Socorro, cielos!
 GREGUESCO. ¡Socorro!
 ALEJANDRO. ¿No hay quien le traiga?
 GREGUESCO. ¡Agua presto!
 ALEJANDRO. No basta.
 GREGUESCO. ¡Pues venga vino!
 [FL, II, vv. 1414-1428]

Moreto gusta de reproducir situaciones típicas mas dando una vuelta de tuerca, mezclando lo trágico y lo cómico, como mandaba el *Arte nuevo*, pero hasta sus últimas consecuencias, lo cual lleva a la deconstrucción de la tragedia [Álvarez Sellers, 2013], pues la parte ridícula pesará de tal forma sobre la grave que terminará por diluirla. De esta manera estructura su única muestra del género, *La fuerza de la ley* —que también rinde homenaje a *El castigo sin venganza*⁸—, hilvanando momentos trágicos cuya fuerza se escapa no solo por boca de los criados, sino también de los propios amos, que no saben estar a la altura de las circunstancias, mostrando en ocasiones un pragmatismo similar al de los sirvientes:

AURORA. Señor, advierta que está
 tu alteza fuera de sí.
 DEMETRIO. Pues si estuviera yo en mí,
 no me tuvieras tú allá.
 [FL, II, vv. 1158-1161]

A los que siguen el juego como si la conversación fuese de lo más lógica. Tal sucede cuando Carlos confiesa ir en pos de Laura:

GERUNDIO. Tú tienes mucha justicia,
 pero, señor, esa dama,
 ¿sabes tú si corre mucho?
 CARLOS. ¿Para qué?
 GERUNDIO. Responde y calla.
 CARLOS. Correrá como mujer.
 GERUNDIO. Pues ¿qué va que no la alcanzas?

⁸ La jornada I se cierra con un diálogo entre Nise y Alejandro (vv. 1006-1009) a semejanza del que concluye la jornada II de *El castigo sin venganza* entre Casandra y Federico (vv. 2021-2030), y también comienza igual la jornada II, con las quejas de la esposa por el abandono de su marido. Críez Garcés [2008] relaciona *Antioco* y *Seleuco* con *La fuerza de la ley* por considerar que en ambas Moreto pretende criticar el código del honor.

CARLOS. ¿Por qué?
 GERUNDIO. Porque son ligeras
 las mujeres, y alcanzarlas
 por ligeras no es posible,
 sino aguardando a que caigan.⁹
 [LV, I, vv. 367-376]

O el razonamiento de Seleuco cuando repara en que va a inaugurar un nuevo tipo de crimen:

SELEUCO. [...] ¿Yo a mi hijo he de matar?
 Aunque hay hijos que lo han hecho
 con sus padres, padre a hijo,
 no pienso que hay tal ejemplo.
 Yo he de estrenar el delito;
 [AS, II, vv. 1700-1704]

Tales palabras no serían extrañas entre sirvientes, pero sí lo son entre nobles. La originalidad de Moreto estriba en que no solo los personajes marginados cuestionan y transgreden el código social, también los protagonistas pueden dejarse llevar por ese sustrato de realidad cotidiana hacia el que los arrastran continuamente los criados¹⁰. El dramaturgo se permite incluso la licencia de hacer un guiño cómplice al espectador, pues Alejandro se ve a sí mismo como «médico de su honra»¹¹:

ALEJANDRO. ([Ap.] Honor, ya es cierta la herida,
 lo que ahora importa es curalla.)
 [FL, II, vv. 1852-1853]

⁹ No será el único chiste que haga sobre las doncellas casaderas al oír que Pompeyo tiene prisa por casar a su hija Laura:

GERUNDIO. Y el viejo tiene razón,
 que ya de sazón se pasa,
 y las doncellas maduras
 se caen siempre de la rama.
 [LV, I, vv. 523-526]

¹⁰ Gavela [2008: 349] estudia algunos galanes de Moreto cuyos «rasgos más o menos amorales los alejan de las características del prototipo del galán ejemplar» e indica que, «aunque no sean los galanes quienes ideen esas tretas o las ejecuten, las aceptan con relativa facilidad para solucionar sus problemas».

¹¹ D. GUTIERRE. [Ap.] Pues médico me llamo de mi honra,
 yo cubriré con tierra mi deshonra.
 [Calderón, 1970: II, vv. 1031-1032]

CASANDRA. [...] Sola una noche le vi
en mis brazos en un mes,
y muchas le vi después
que no quiso verme a mí...
[CSV, I, vv. 1034-1037]

FLORETA. ¿No es claro el indicio?
Porque hasta aquí tu persona
es como llave capona:
esposa sin ejercicio.
[AS, III, vv. 1756-1759]

Ese deseo inconfesable y prohibido que en la obra de Lope es motivo de tormento y causa de muerte, es resumido por Luquete recurriendo al juego y al erotismo; el príncipe ha perdido el sentido:

LUQUETE. El daño no ignores,
que contigo le ha perdido,
porque tú el fullero has sido
que le has ganado con flores.
REINA. ¿Yo?
LUQUETE. ¿Y deso te maravillas?
REINA. ¿Qué flores?
LUQUETE. Las que él no toca:
los claveles de tu boca,
las rosas de tus mejillas.
[AS, III, vv. 1780-1787]

Pero aún va más lejos, convirtiendo en chiste el tabú del incesto:

LUQUETE. Mas, ¡vive Dios!, bien mirado,
que estar de ti enamorado
no ha sido el yerro mayor,
aunque tú seas su madre.
REINA. ¿No es ese el yerro mayor?
LUQUETE. No, señora, que peor
fuera estarlo de su padre.
REINA. ¿Y el rey sabe...?
LUQUETE. No estudió
y no sabe.

REINA. ¿Estás en tí?
Su amor, digo.
LUQUETE. ¿Su amor? Sí,
pero Gramática, no.
[AS, III, vv. 1813-1823]

E incluso la decisión más lógica:

REINA. ¿Pues qué has dicho tú?
LUQUETE. Yo digo
que el remedio que hay mejor
para quitalle el amor
es el casarle contigo.
FLORETA. ¿Pues eso no es necesidad?
LUQUETE. [...] Quien quiere a su dama bella
es por temerla perder;
siendo propia la mujer,
es imposible perdella.
No hay más medio que elegir
para desenamorar,
porque el remedio es pensar
que no se puede morir.
[AS, III, vv. 1840-1844, 1852-1859]

Esta idea aparece también en una comedia que bordea lo trágico como *No hay cosa como callar* de Calderón —«data probablemente de hacia final de 1638-1639» [Arellano, 2013: 632]—, donde don Juan desmitifica el componente platónico del amor:

DON LUIS. Pues,
¿qué medio hay para olvidar
una hermosura?
DON JUAN. Alcanzar
esa hermosura. Ésta es
la cura, don Luis, más cuerda;
porque ¿quién tan importuna
pasión tuvo, que de una
lograda ocasión se acuerda?
[Calderón, 1973: II, vv. 479-486]¹⁵

¹⁵ Arellano [2013: 630] considera el desenlace «una evidente frustración de calidad trágica» y cita bibliografía sobre la clasificación genérica de la obra.

Por sus declaraciones, sabremos que don Juan ha violado a la dama que don Luis ama sin saber siquiera quién era, pues sucedió a oscuras, y que tampoco le preocupa averiguarlo, ya que ha perdido todo interés por ella. E idéntico consejo dará Jonadab a Amón (*Los cabellos de Absalón*) para que deje de sufrir por su hermanastra:

JONADAB. [...] amor
 más quiere fuerza que maña.
 AMÓN. Mi media hermana es Tamar.
 JONADAB. Yo digo lo que yo hiciera,
 si fuera mi hermana entera,
 llegado a encolerizar.
 [Calderón, 1989: I, vv. 579-584]

Tras sufrir el mismo agravio que la prometida de don Luis, Tamar comprenderá que «al fin son/ enemigas declaradas/ la esperanza y posesión» (II, vv. 1203-1205). Hemos visto que Luquete, sin embargo, despoja de gravedad un asunto tan trágico, e incluso bromea sobre el aspecto del rey en otro momento cumbre, el enfrentamiento de este con la reina tras saber lo que su hijo siente por ella¹⁶:

FLORETA. Cierto que el Rey es brüoso;
 de galán está hecho un brinco,
 y es mozo que aún no es roñoso.
 LUQUETE. Es que, como anda celoso,
 se ha puesto de veinte y cinco.
 REINA. ([Ap.] De temor, de hablarle dejo.)
 SELEUCO. ([Ap.] No sé a quién pedir consejo.)
 LUQUETE. Todo esto parará en gozo.
 FLORETA. ¿Con qué?
 LUQUETE. Con que aqueste viejo
 no quisiera ser tan mozo.
 [AS, III, vv. 1882-1891]

Pero en *La fuerza de la ley*, Seleuco¹⁷ es incluso descrito como un rey de carnaval:

¹⁶ «Que esta comedia de Moreto es peculiar y atrevida y que va más lejos de lo que era habitual en la época en este tipo concreto de obras, es un hecho incontrovertible» [Urzaiz, 2010: 296].

¹⁷ La figura de Seleuco despertó también interés en la literatura portuguesa: Luís de Camões escribió el *Auto de El-Rei Seleuco*.

GREGUESCO. Bien haya quien te parió,
 Rey justiciero, Rey sabio,
 Rey grande y Rey de tapiz,
 con un cetro y ropón largo.
 [FL, III, vv. 2850-2853]

Moreto hace de Greguesco y Luquete la voz del sentido común, pero va más lejos todavía haciendo que Seleuco parodie el discurso del arrebatado Federico¹⁸:

FEDERICO. [...] *En fin, señora, me veo
 sin mí, sin vos, y sin Dios.
 Sin Dios, por lo que os deseo;
 sin mí, porque estoy sin vos;
 sin vos, porque no os poseo.*
 [CSV, II, vv. 1916-1920]

SELEUCO. [...] El empeño es bien crüel,
 pues espero entre los dos
 verme sin vos y sin él,
 mas me veo siendo infiel
 sin mí, sin él y sin vos.
 Vos os habéis de mirar
 como suya desde aquí,
 que yo no he sabido hallar
 otro modo de no estar
 sin él, sin vos y sin mí. [...]
 Logradme, pues, el deseo,
 porque así solo me veo
 con él, con vos y conmigo.
 [AS, III, vv. 1962-1971, 1979-1981]

¹⁸ Que también imita Moreto en *El poder de la amistad* [2011: I, vv. 306-311], cuyo segundo título es *La venganza sin castigo*:

ALEJANDRO. En fin, amigos, rendido,
 a sus rigores me veo
 sin mí, sin ella y sin vida:
 sin vida porque yo muero;
 sin mí, porque estoy en ella;
 sin ella, porque la pierdo.

Para mostrar que es posible ofrecer una solución diferente a un mismo conflicto, Moreto no se conforma con el guiño lingüístico, sino que complica lo que ya estaba resuelto para verificar lo errado de empeñarse en ir contra natura: Seleuco comunica a Antíoco que ha decidido casarlo con la reina, pero este afirma querer a su prima para superar el sacrificio de su padre: «y en competencia tan alta,/ a buen padre, mejor hijo¹⁹;/ y sea mía la palma» (III, vv. 2200-2202). Solo el buen juicio del médico que descubrió la pasión del príncipe impide que su arrogancia o su estupidez haga a todos infelices. Pese a los paralelismos citados, Moreto introduce una diferencia trascendental, el hiato que permite sortear con verosimilitud la tragedia. La reina aún no se ha casado, aunque se juegue todo el tiempo con ese equívoco (II, vv. 1680-1683), por ello será posible apostar por la cordura: Seleuco renunciará a la joven en favor de su hijo, aunque tampoco remedia del todo lo que Luquete criticaba, pues se casa con su sobrina. Pero todos quedan contentos, como expresan unos últimos versos cuanto menos ambiguos, pues «ingenio» podría referirse a la facultad o al propio dramaturgo, y «aquí» al término de la comedia o a esta nueva versión de una historia ya contada²⁰:

LUQUETE. Y con esto y con un vitor
que pide el ingenio a todos,
esta historia verdadera
aquí tiene fin dichoso.
[AS, III, vv. 2619-2622]

Del mismo modo que alude al concluir *El licenciado vidriera* a su fuente cervantina:

GERUNDIO. La boda será allá dentro,
y aquí, discreto senado,
se da con vítores vuestros
fin dichoso al Licenciado
Vidriera, sin novela²¹,
y las fortunas de Carlos.
[LV, III, vv. 3054-3059]

¹⁹ Este verso es el segundo título de la comedia [Urzaiz, 2011: 415].

²⁰ Según Ortigoza-Vieyra [1969: 32], «hay “ingenio” no sólo en la industria, maña y artificio de Moreto, sino en su genialidad de crear algo nuevo y antitético a lo que le sirvió de modelo».

²¹ Rubiera [2008: 296] señala que la obra ha sido analizada por la crítica en relación a la novela de Cervantes, pero si se deja aparte esa referencia, sería un ejemplo de cambio de fortuna.

No solo de dar lecturas diferentes a obras conocidas, Moreto gusta también de parodiar discursos serios añadiendo a continuación el de los criados, que se burlan así de sus amos, mostrando pertenecer a mundos diferentes. Tal sucede en breve espacio de tiempo dos veces en *El licenciado vidriera* cuando Gerundio imita el discurso de Carlos utilizando idéntica estructura: «por vos» (I, vv. 539-601), y tras ser ambos rechazados por Laura y Celia (I, vv. 636-666):

GERUNDIO. ¡Bien hemos quedado! «Sí».
¿Quién tuvo la culpa? «Tú».
Pues yo sé un remedio. «Di».
¿Viste tu fortuna? «Vi».
Pues ¿qué la diremos? «Mu».
[LV, I, vv. 672-676]

Gerundio tiene en la obra un protagonismo desmesurado, pues acompaña a Carlos en casi todas las escenas, y este lo trata más como a un igual que como a un criado, llamándole reiteradamente «amigo» (v. 9, 749, 757, 895, 899, 1989, 2000, 2648, 2717, 2756) y pidiéndole que no lo deje –como sucede también en *Antíoco y Seleuco*, en la que el propio criado se ríe de quien lo necesita junto a sí (II, vv. 872-874):

CARLOS. Ven, pues, Gerundio, y salgamos
a campaña hoy, si podemos.
GERUNDIO. Vamos, pues, y campañaemos,
cuanto campañaer podamos. [...]
CARLOS. Adiós, pues, bello cuidado,
que aplausos tuyos son estos.
GERUNDIO. Adiós párrafos y textos,
que dellos voy atestado²².
[LV, I, vv. 773-776, 781-784]

Ambos discursos tienen una función fática, pues son inútiles, los personajes no se comunican entre sí, es como si no estuvieran hablando el uno con el otro, pero hay un rasgo en esta obra inusual: aquí el engañado es el criado, ya que será su amo quien se finja loco para tratar de restaurar el orden perdido que lo ha conducido a la pobreza, a perder a su amada y al rechazo social [LV, III, vv. 2339-2350]. El público sabe que es

²² También Greguesco tiene conciencia de lo que se debe a la fama, y en una situación comprometida decide huir, «pues este sucesor/ ha de salir luego impreso» [FL, II, vv. 1767-1768].

una estratagema, pero Gerundio lo ignora, aunque esta no le reportará consecuencias negativas, ya que la locura del amo engorda al criado, por lo que al final saldrán todos beneficiados.

Como salieron también los espectadores del siglo XVII. Moreto decide aplicar la regla de oro enunciada por Lope de Vega, «lo trágico y lo cómico mezclado», pero cambiando las proporciones, de manera que ya no será lo grave lo que predomine sino lo ridículo, es decir, aquello que, según el *Diccionario de la Real Academia*, «por su rareza o extravagancia mueve o puede mover a risa». Y «extravagante» es lo que «se hace o dice fuera del orden o común modo de obrar». Que los criados rebajasen la tensión de situaciones de amor o de honor era habitual en el teatro, pero que cobraran un protagonismo que podría calificarse de abusivo, que interrumpieran con chistes inoportunos momentos decisivos, que se permitieran dar consejos que contravenían las reglas sociales²³, que parodiaran el discurso serio, que se dirigieran al público con descaro y complicidad para explicar todo lo que iba sucediendo, que hicieran de la comida y el juego sus imágenes favoritas, que rompieran de forma tan implacable como demoledora el clímax dramático, se convirtieron en señas de identidad y rasgos de estilo del teatro moretiano. Sin embargo, consideramos que lo verdaderamente transgresor no fue solo ese encumbramiento del personaje grotesco, sino el hecho de que los nobles le prestaran atención, siguieran sus consejos, hablaran en ocasiones con su mismo lenguaje inconveniente, no se sintieran molestos por esas continuas intervenciones, por esa presencia sistemática del otro, del que representaba la perspectiva contigua, cuya puerta nunca se había abierto con tanto ímpetu para mezclar dos mundos que habían convivido como el agua y el aceite, pero que con esa inundación de lo cómico en el espacio dramático, que no se limitaba al tablado sino que pretendía incluir al propio espectador, se aproximaba a una fusión tan inesperada como peligrosa.

Los ingenios de su tiempo ya advirtieron que Moreto estaba rompiendo moldes e hicieron notar su extravagancia. Jerónimo de Cáncer, con quien escribió varias obras en colaboración, revela en 1649 en un vejamen en la Academia Castellana que a Moreto le gustaba «revolver» entre comedias antiguas que acababan por servirle de «brava mina» para las suyas²⁴, y Bances Candamo, en el «Artículo segundo» de su *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (Madrid, 1690) examina «todas las circunstancias

²³ «Moreto's servants, not content with merely giving advice, take on a leadership role» [Wardropper, 1986: 68].

²⁴ Práctica, por otra parte, habitual en el Siglo de Oro: «Es indudable que en Moreto existe la conciencia de situarse en una época que puede servirse de la Comedia Nueva como de un patrimonio ya establecido, pero afortunadamente ya parece haber sido abandonada la imagen ruin de un autor a la caza de ideas y tramas ajenas, imagen que se vio favorecida además por leerse fuera de contexto un socorrido vejamen satírico de Jerónimo de Cáncer» [Di Pastena, 2000: 111].

de la Comedia moderna» y señala las aportaciones de los dramaturgos renacentistas y barrocos, pero se refiere a Moreto en términos poco elogiosos²⁵:

Don Agustín Moreto fue quien estragó la pureza del teatro, con poco reparadas graciosidades, dejándose arrastrar del vulgar aplauso del Pueblo [Bances Candamo, 1970: 30].

Esta afirmación podría entenderse de dos maneras. Por un lado, hay que defender un teatro que, tras la muerte de Calderón, es cuestionado por razones morales, tal y como hacía el *Discurso teológico sobre los theatros y comedias de este siglo* (Salamanca, 1689) del Padre Ignacio de Camargo, que calificaba de impuros la mayoría de argumentos de las comedias, o la *Ortografía castellana* (ms., ca. 1690) del Padre José Alcázar.

Bances concluye que

las comedias modernas no son pecaminosas por sus argumentos. Pruéuase esto porque ellas son unos ejemplares supuestos o verdaderos de los sucesos de la vida. Estos, es lícito y permitido contarlos en historias. Luego su narración no será pecado. [Bances Candamo, 1970: 36].

Por otro lado, podría estar refiriéndose también a la pureza de los géneros²⁶, contra la que Moreto sin duda atentaba con esas «poco reparadas graciosidades» que al parecer le demandaba el vulgo²⁷.

El tiempo ha demostrado que ambos tenían razón, como ya debían saberlo entonces. Moreto no escribió otro *Arte nuevo*, pero hizo algo igualmente difícil, trató de dar otro sentido al teatro canónico, a esa Comedia Nueva que podía serlo aún más todavía²⁸. Se atrevió a romper las leyes del decoro en medio de situaciones prototípicas, a re-

²⁵ Sirera [1987: xvii] indica que los graciosos de Moreto «rompen en más de una ocasión esas ataduras y echan a andar por las comedias con bastante más libertad de la que Bances Candamo estaba dispuesto a tolerar. Fue ésta, sin duda, una de las bases de su popularidad y explica también por qué Moreto fue un importante autor de entremeses».

²⁶ Tal y como se pregunta Borrego [2008: 97]: «¿No sería esa ruptura constante del decoro a manos de graciosos como los de *La fuerza de la ley* la que desvirtúa códigos como el del honor y géneros tan puros como el de la tragedia?».

²⁷ Y de las que se hizo eco Luzán [1977: 405], que decía de Moreto que «generalmente, era salado y chistoso; pero le sucedía lo que a casi todos los decidores, que por quererlo ser siempre, dicen muchas impertinencias y no pocas libertades».

²⁸ Trapero [1995: 193] indica que todo dramaturgo que refunde piezas dramáticas «va a verse constreñido por el patrón lopesco al que puede seguir o del que se puede desviar».

producir estructuras dramáticas aplicándoles una perspectiva diferente, la de la inmensa mayoría, la de los que desde la otra orilla pagaban para ver sobre las tablas el espejismo de un mundo al que nunca podrían cruzar. Hasta que Moreto decide mostrar que no es tan idílico como parece, que el amor quita el hambre pero no da de comer, que los caballeros también tienen ardor de estómago, que el honor no hace felices a las damas y que, paradójicamente, ambos necesitan el consejo e incluso el aprecio de los criados, representantes de ese vulgo al que Moreto se propone incluir en la ficción, rompiendo la ilusión teatral, pero recordando al mismo tiempo que lo que contemplaban sobre el escenario era tan deslumbrante o fabuloso como artificial.

No solo se atrevió con la comedia, aunque sin duda fue el soporte elegido. Moreto no escribió más que una tragedia, *La fuerza de la ley*, y en ella se dedicó sistemáticamente a deconstruir todos los rasgos de identidad del género. Quizá el momento culminante sea la muerte de la esposa, tan sobrecogedora como escalofriante en las tragedias de honra, que aquí llega incluso a rozar el ridículo, pues el responso procede del gracioso:

Dentro
 AURORA. ¡Muerta soy!
 GREGUESCO. *Requiem aeternam*
famulorum famularum.
 [FL, III, vv. 2746-2747]

No obstante, introduce elementos nuevos: Aurora no es responsable de las pruebas que la incriminan, y la conducta del marido no es dictada por una conciencia enajenada que puede llegar a asumir identidades metafóricas como «médico de su honra» o «pintor de su deshonor» para enmascarar una venganza, sino que Alejandro denuncia la responsabilidad del Rey en el crimen, pero reconoce su culpa y pide castigo (III, vv. 2770-2805) [Álvarez Sellers, 2013: 50-52]. No es que Moreto no supiera escribir tragedias. Probablemente fue suficiente con una para demostrar que incluso en ese universo tan estricto como ortodoxo podía introducirse un punto de vista crítico de forma diferente a como lo habían enfocado los grandes cultivadores del género; si Lope o Calderón revelan la gravedad de la injusta ley del honor, Moreto pone de manifiesto lo ridículo de la misma.

Y con sus «poco reparadas graciosidades» demostró que Lope de Vega no había dicho la última palabra, que incluso la Comedia Nueva podía renovarse, que era el momento de introducir cambios sustanciales en los estereotipos aunque esto implicase

transgredir unos parámetros que se repetían porque habían demostrado sobradamente su eficacia. Pero, ¿qué tal poner un «no» donde siempre se había supuesto un «sí»?

Pues que a Raimundo Silva le cambió la vida, y a Moreto le otorgó el éxito. El juez supremo, el público, demostró a su vez que con su teatro chispeante, divertido, mordaz, atrevido, el dramaturgo no se equivocaba, pues su triunfo lo prueban datos objetivos y cuantitativos²⁹: sus obras fueron representadas por las compañías más reconocidas de la época [Lobato, 2009: 215]; fue, después de Calderón, el autor con más obras publicadas en los cuarenta y siete volúmenes de *Comedias escogidas* impresos en el siglo XVII [Lobato, 2010: 69] y compartió con él cartel en el extranjero, como sucede en Amsterdam, donde las colonias sefardíes gustaban del teatro barroco español, siendo los autores más representados Moreto y Calderón [Boer, 1992: 168]. Asimismo, su producción cruzó el océano y llegó hasta el Nuevo Mundo, donde fue aplaudida en la ciudad de México desde 1665 y en Lima desde 1659 [Hesse, 1954: 15] y hay noticias de representaciones en otras ciudades mexicanas y peruanas, pero también en Argentina, Chile, Ecuador, Guatemala, Cuba, Colombia y Brasil.

Y en 2018 se le dedican las Jornadas de Teatro Clásico de Almagro.

Moreto, como otros ingenios de su tiempo, recrea argumentos y situaciones, pero posee la virtud de experimentar con ellos, de llevar al límite los parámetros consagrados para acabar descubriendo que ese desafío no desagradaba al público. Con su técnica *manierista* retomó escenas de otras obras precisamente para mostrar que el mundo es del color del cristal con que se mira, que otras soluciones son posibles, que aún no se había dicho la última palabra. Que tras esas excesivas graciosidades podía esconderse, sin embargo, el sentido común o incluso la cordura que parecía estar cada vez más ausente de un universo donde el honor, marca de clase, pero también estigma, había acabado por desterrar a los sentimientos.

²⁹ «Que Moreto cumplió con el objetivo que tiene todo reescritor de superar a sus modelos parece quedar demostrado por el enorme éxito que tuvo en su tiempo dentro y fuera de España» [Sáez Raposo, 2010: 222].

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa [2013]: «¿“Los casos de honra son mejores”? Moreto o la deconstrucción de la tragedia», en *Agustín de Moreto y Cavana (1618-69): Theater and Identity, eHumanista, Journal of Iberian Studies*, pp. 21-60.
- [2016]: «“No hay virtud sin experiencia”: pretendientes inesperados y damas al acecho en la tragedia del Siglo de Oro», *Abusões (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)*, 3, 2, pp. 144-187.
- ARELLANO, Ignacio [2013]: «No hay cosa como callar de Calderón: honor, secreto y género», *Rilce*, 29.3, pp. 617-638.
- ARNHEIM, Rudolf [1979]: *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, Madrid, Alianza (1ª ed.: 1954).
- BANCES CANDAMO, Francisco [1970]: *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Books.
- BOER, Harm den [1992]: *La literatura hispano-portuguesa de los sefardíes de Amsterdam en su contexto histórico-social (ss. XVII y XVIII)*, Amsterdam, University van Amsterdam.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro [1970]: *El médico de su honra. El pintor de su deshonra*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1973]: *No hay cosa como callar*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe.
- [1989]: *Los cabellos de Absalón*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe.
- CRÍEZ GARCÉS, Pedro Luis [2008]: «Visiones del honor en dos dramas de Moreto: *La fuerza de la ley* y *Antíoco y Seleuco*», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV, 7-8, pp. 109-124.
- DI PASTENA, Enrico [2000]: «*Sin honra no hay amistad* y *El desdén, con el desdén*. Aspectos del teatro cómico de Francisco de Rojas y Agustín Moreto», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.): *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. XXII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1999)*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 103-119.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA: www.dle.rae.es [Consulta: 20/06/2018].
- GAVELA GARCÍA, Delia [2008]: «Un replanteamiento de la figura del galán a partir de algunas comedias de enredo de Moreto», en María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.): *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 337-356.
- HESSE, Everett W. [1954]: «Moreto en el Nuevo Mundo», *Clavileño (Asociación Internacional de Hispanismo)*, 5, 27, pp. 15-18.

- LOBATO, María Luisa [2009]: «Los fundamentos del teatro de Moreto», en Alberto Blecuá, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.): *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, Madrid, Iberoamericana, pp. 207-230.
- [2010]: «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)», *Studia Aurea*, 4, pp. 53-71.
- LOPES, Fernão [1993]: *Crónicas de Fernão Lopes*, ed. Maria Ema Tarracha Ferreira, Lisboa, Ulisseia.
- LUZÁN, Ignacio de [1977]: *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. Rusell P. Sebold, Barcelona, Labor.
- MACKENZIE, Ann L. [1993]: *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press.
- [1994]: *Francisco de Rojas y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio [2007]: «El ascenso de un personaje secundario: el gracioso en *Trampa adelante* de Moreto», *Teatro de Palabras*, núm. 1, pp. 102-121.
- MORETO, Agustín [1987]: *El desdén, con el desdén. El lindo don Diego*, ed. Josep Lluís Sirera, Barcelona, Planeta.
- [2008]: *La fuerza de la ley. Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, ed. Esther Borrego Gutiérrez, dir. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, vol. I, pp. 37-243.
- [2011]: *El poder de la amistad*, ed. Miguel Zugasti; *Antíoco y Seleuco*, ed. Héctor Urzaiz Tortajada, en *Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*, dir. M. L. Lobato; coord. M. Zugasti, Kassel, Reichenberger, vol. III, pp. 1-225; pp. 413-580.
- [en prensa]: *El licenciado vidriera. Comedias de Agustín Moreto. Segunda Parte de comedias*, ed. Javier Rubiera y Noelia Iglesias, dir. María Luisa Lobato; coord. Javier Rubiera, Kassel, Reichenberger, vol. VI.
- ORTIGOZA-VIEYRA, Carlos [1969]: «Aniquilamiento del móvil del honor en *Antíoco y Seleuco* respecto *El castigo sin venganza* de Lope», *Homenaje al III centenario de la muerte de D. Agustín Moreto 1669-1969. Los móviles de la comedia* 3, Bloomington, a expensas del autor, pp. 9-48.
- RUBIERA, Javier [2008]: «Las fortunas de Carlos, el licenciado Vidriera de Moreto», en M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel (eds.): *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 291-314.
- [2009]: «El teatro en palacio y el palacio en el teatro. *El licenciado Vidriera* de Moreto», en Judith Farré (ed.): *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, pp. 303-321.

- SÁEZ RAPOSO, Francisco [2010]: «El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon», en Natalia Fernández Rodríguez (ed.): *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 195-225.
- TRAPERO, Patricia [1995]: «Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto», *Epos. Revista de Filología*, II, pp. 189-206.
- URZAIZ TORTAJADA, Héctor [2006]: «Ni castigo ni venganza: la figura del rey en *Antíoco y Seleuco*, de Moreto», en Luciano García Lorenzo (ed.): *El teatro clásico español a través de sus monarcas*, Madrid, Fundamentos, pp. 237-268.
- [2010]: «Estrategias cómicas de Moreto frente a la censura moral del teatro: el caso de *Antíoco y Seleuco*», en Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde Moheno (eds.): *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, México, El Colegio de México, pp. 273-296.
- VEGA CARPIO, Lope de [1989]: *El castigo sin venganza*, ed. A. David Kossoff, Madrid, Castalia.
- WARDROPPER, Bruce W. [1986]: «A “Last Word”: The Spanish Terence», en Frances Exum (ed.): *Essays on Comedy and the Gracioso in Plays by Agustín Moreto*, York-South Carolina, Spanish Publishing Company, pp. 65-68.

**TRES MORETOS EN UNO:
MULTIPLICIDAD CÓMICA EN EL AUTOR MADRILEÑO**

Delia Gavela García

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

Aunque en la producción moretiana existen obras bíblicas, hagiográficas e históricas, el autor prefiere las comedias palatinas serias. Tal como sugiere María Luisa Lobato [2015: pp. 210 y 228], si tomamos como referente la *Primera parte* de sus comedias, que marca la culminación de la fase inicial de su producción, más de la mitad pertenecen a este género. No obstante, las dos obras de este volumen que se adscriben a ese más reducido, pero no por ello menos interesante, conjunto de comedias cómicas del repertorio moretiano merecen especial atención por su buena y variada factura en lo que a hacer reír se refiere.

A pesar de lo anterior, desde que Lope instaurara la fórmula de la comedia nueva, lo trágico y lo cómico han de mezclarse para hacer una parte grave y otra ridícula; lo que nos obliga a realizar una incursión en las comedias serias, aquellas en las que lo cómico aparece restringido a escenas concretas y vinculado a personajes especializados, según ha establecido la crítica [Vitse, 1988: 326; Arellano, 1995: 129-139, y Llanos, 2005: 140-141]. Por ello, a la hora de seleccionar algunas obras con el fin de perfilar el sistema utilizado por Agustín Moreto para responder a las expectativas de un público ya muy entrenado a mediados del XVII, he querido elegir dos comedias urbanas y una comedia seria de difícil clasificación. A los aspectos genéricos he añadido otros dos criterios que definen la producción de Moreto, pero también la forma de hacer teatro que preside es-