

**¿“Los casos de honra son mejores”?:
Moreto o la deconstrucción de la tragedia**

María Rosa Álvarez Sellers
Universitat de València

Pues, honor pataratero,
¿de qué sirves o has
servido
si no me das lo que pido
y me quitas lo que
quiero?

La fuerza de la ley

A pesar del éxito cosechado por sus obras en los siglos XVII y XVIII, como prueban sus ediciones y las noticias acerca de sus representaciones, Agustín Moreto parece haber sido en algunos momentos un autor bajo sospecha. Por un lado, en 1649, Jerónimo de Cáncer en un vejamen en la Academia Castellana señala su afición a “revolver” entre comedias antiguas que acaban por servirle de “brava mina” para las suyas y, por otro, Bances Candamo, en el “Artículo segundo” de su *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* (Madrid, 1690), donde examina “todas las circunstancias de la Comedia moderna” y recoge las aportaciones de los dramaturgos renacentistas y barrocos, se refiere a Moreto en los siguientes términos:

Don Agustín Moreto fue quien estragó la pureza del theatro, con poco reparadas graciosidades, dejándose arrastrar del vulgar aplauso del Pueblo.
(Ed. Moir, 1970, 30)

Pero aquel que hizo del “vulgar aplauso” un estandarte de la Comedia Nueva, no sale mejor parado:

Los argumentos de Lope, ni son todos decentes ni honestos, ni la locución de sus primeras comedias es la más castigada en la pureza. (29)

Bances indica que “las Comedias no estuvieron decentes hasta Don Pedro Calderón” (30), que fue “quien dio decoro a las tablas y puso norma a la Comedia de España” (28) y, tras analizar los distintos tipos, 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.” (36)

Si la preceptiva dramática del siglo XVI tuvo que definir y caracterizar los géneros, a finales del siglo XVII ya no es necesario justificar el triunfo de la “Comedia Nueva”, integrada por comedias, tragedias y tragicomedias, pero Bances Candamo parece sentirse en la obligación de defender el buen hacer de un teatro que, tras la

muerte de Calderón, es cuestionado por razones morales, tal y como sucede en el *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* (Salamanca, 1689) del Padre Ignacio de Camargo, que considera impuros la mayoría de argumentos de las comedias.¹ Y en su *Ortografía castellana* (ms., ca. 1690), el Padre José Alcázar –que traduce casi literalmente el *Primus Calamus* (1668) de Juan Caramuel– se queja de que en “el teatro el juez es el vulgo necio y sin letras” que ejerce su tiranía a través de los “mosqueteros”, encargados de aplaudir o silbar una comedia, y tan temidos que los autores intentan granjearse sus simpatías antes del estreno, lo cual aumenta su arrogancia. Insiste en el carácter didáctico, moral y ejemplar de la comedia, que debe mostrar “el camino de la virtud” y no tolerar nada “que sea contra las buenas costumbres”; de lo contrario, deben prohibirse, pues las comedias se permiten “porque instruyen a la juventud en las virtudes generosas, no en los vicios vergonzosos”. Es más, “tomadas generalmente y abstraídas de las diferencias, son las comedias espejo de la vida humana, en que hallarán muchos avisos morales y políticos los que lo quisieren considerar con los ojos del entendimiento” (Ed. Gallardo, 108-18).

Atendiendo, por lo tanto, al contexto de sus palabras, Bances parece asociar esa pureza que Moreto ha estragado con sus “poco reparadas graciosidades” más con la decencia en el teatro que con la contaminación de los géneros.² Sin embargo, las licencias dadas a sus obras subrayan la honestidad de las mismas. El 2 de junio de 1654 fray Diego Niseno escribe en los preliminares de *Teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Séptima parte* (Madrid, 1654) –que contiene *El poder de la amistad*, *La misma conciencia acusa* y *La fuerza de la ley*–, que “ya yo las tenía vistas y censuradas para otros particulares fines,³ y como entonces no hallé en ellas cosa alguna que se opusiese al verdadero sentir de nuestra católica fe” (Citado por Lobato 2010, 55). Del mismo parecer es Tomás López de los

¹ “Los argumentos o asuntos de las comedias, empecemos por aquí, son por la mayor parte impuros, llenos de lascivos amores, entretejidos de mil artificiosos enredos, de galanteos profanos, de papeles amorosos, de rondas, de músicas, de paseos, de dádivas, de visitas, de sollicitaciones torpes, de finezas locas, de empeños desatinados, de quimeras y de empresas imposibles, que les facilita ordinariamente un criado, una tercera, una llave, un jardín, una puerta falsa, un descuido del padre, del hermano, del marido de la dama y, por último, suelen parar en una comunicación deshonesto, en una correspondencia escandalosa, en un incesto, en un adulterio, en que hay muchos lances torpes, alabanzas lisonjeras de la hermosura, hipérboles mentirosos, expresiones afectadas del amor, promesas de constancia, competencias del afecto, temores, celos, sospechas, sustos, desesperaciones y, en suma, una gentílica idolatría ajustada puntualmente a las leyes infames de Venus y de Cupido y a los torpes documentos de Ovidio en el libro de *Arte Amandi*” (109) (Citado por Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972, 327-28).

² Aunque esa duda no es imposible. Borrego (2008, 97) se pregunta: “¿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? ¿No sería la irrupción descarada en obras trágicas de pasajes propios de géneros ‘menores’ como el entremés y la comedia burlesca, lo que llevó a Moreto a dejarse arrastrar del ‘vulgar aplauso del pueblo’?”

³ Pues Moreto estaba preparando su publicación en su *Primera parte de comedias de Agustín Moreto*, que vería la luz ese mismo año.

Ríos, que el 20 de febrero de 1676 firma la aprobación de la *Segunda parte de comedias de Agustín Moreto* (Valencia, 1676) diciendo que no puede sino “continuar la que tantos hombres doctos han hecho de unas y otras comedias del mismo autor, y con mucha razón, porque cuantas ha querido escribir las ha sabido acertar con gala, con propiedad, con ejemplo y con admiración”. Y la autoriza “por no hallarse cláusula que se oponga a la verdad y pureza de la fe ni al decoro y piedad de las buenas costumbres” (Citado por Lobato 2010, 61).⁴

No menos contradictoria resulta la cuestión planteada por Jerónimo de Cáncer, que pese a poner en duda la originalidad de sus obras, escribió con Moreto ocho comedias,⁵ tres de ellas a dúo y las otras con dramaturgos como el portugués Matos Fragoso, que realizó versiones de conocidas piezas de ingenios de la época.⁶ Tanto la composición en colaboración como la reescritura eran prácticas habituales en una época donde el concepto de creación no estaba ligado a la exclusividad sino al aprovechamiento y recreación de motivos argumentales que admitían diferentes desarrollos y desenlaces.

Pero las apreciaciones de Cáncer y Bances Candamo no logran oscurecer la importancia de Moreto en el teatro español del Siglo de Oro, ni limitan su maestría no sólo para hacer, sino también para entender lo que se esperaba del teatro. Si Lope de Vega confesaba en el *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) que “escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron” (Ed. Orozco, vv. 45-46) y, precisamente de dejarse arrastrar por ello será acusado Moreto, es innegable que ambos consiguieron arrancar esos aplausos para los que vivían. Pero cada uno a su manera.

En su calidad de Fénix de los Ingenios, Lope se enfrenta a varios retos. Puesto que el teatro imita la vida y ésta es una mezcla de lo trágico y lo cómico, ese principio será aplicable a la tragedia y la comedia, y servirá para crear y legitimar un género nuevo, la “tragicomedia”, en la que los acontecimientos trágicos no sólo alcanzan a personajes de elevada condición. Esos tres géneros configuran el modelo dramático español que, asentado en un factor hasta entonces poco valorado como es el gusto del

⁴ En su edición de la obra de Bances Candamo, Moir (1970, lxxxii-lxxxiii) indica que la crítica moretiana del siglo XX tiende a subrayar lo decorosas que son las comedias de Moreto, pero Moir considera a Bances “un crítico sensato”, y de dudoso gusto algunos chistes del dramaturgo madrileño.

⁵ *Nuestra Señora de la Aurora* (Cáncer y Moreto), *Hacer remedio el dolor* (Cáncer y Moreto), *El hijo pródigo* (Cáncer y Moreto), *La adúltera penitente* (Cáncer, Moreto y Matos Fragoso), *El bruto de Babilonia* (Matos Fragoso, Moreto y Cáncer), *Caer para levantar o San Gil de Portugal* (Matos Fragoso, Cáncer y Moreto), *La fuerza del natural* (Cáncer, Moreto y Matos Fragoso) y *El rey don Enrique el Enfermo* (Cáncer, Zabaleta, Martínez, Rosete, Villaviciosa y Moreto). No obstante, el juicio emitido por Cáncer llega hasta nuestros días, pues Castillejo (2002, 659) califica a Tirso y Calderón de “artistas de manantial cuyo arte emana de la vida misma”, mientras que Moreto “es sólo un artista de estanque, que aprovecha la riqueza artística almacenada por otros”.

⁶ Aunque el hecho de que muchas de sus obras fuesen impresas como literatura de cordel y traducidas para el teatro portugués del siglo XVIII es garantía de su éxito, también Matos Fragoso ha sido acusado de plagio por Entrambasaguas (1961, 419) y Zamora Vicente (1963, 71). Vid. Álvarez Sellers (2012).

público, recibirá el nombre de “Comedia Nueva”, diferente al teatro clásico y renacentista. No obstante, hubo un género que se le resistió más que los otros: la tragedia, pues en 1634, ya en plena madurez, es cuando firma Lope el prólogo de *El castigo sin venganza* (1631), donde manifestaba haber logrado, por fin, construir la tragedia “al estilo español”:⁷

Esta tragedia está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres.

Si un año antes de *El castigo sin venganza* había dicho en una carta al Duque de Sessa que deseaba dejar de escribir teatro porque el éxito ya no le acompañaba,⁸ con esta declaración Lope vuelve a ser el de siempre y a recuperar aquella arrogancia que en 1609 le hiciera afirmar “Sustento, en fin, lo que escribí” (v. 372). Veinte años después sigue sustentando su contribución a la edificación y la defensa de un canon dramático característico de una época y nación determinadas. Y si en el *Arte nuevo* recomendaba atender a la representación y no a la teoría (vv. 387-89), ahora vuelve a recurrir al texto para dar a conocer su concepción de la tragedia española. Y con esta obra Lope recupera el favor del público, aunque por motivos políticos o literarios sólo se representara una vez.⁹

Así, *El castigo sin venganza* elimina los elementos superfluos, “sombras, nuncios y coros”, pero respeta los parámetros fundamentales del género, poniendo en escena sucesos trágicos con un desenlace infeliz que afectan a personajes nobiliarios y, aunque está basada en una novela del italiano Bandello, parece ser que éste se inspiró

⁷ El uno de agosto de 1631 firma Lope de Vega el manuscrito de *El castigo sin venganza*, que no se presenta a censura hasta el nueve de mayo de 1632; se publica por fin en una edición suelta en 1634 y se le añade un prólogo que es un verdadero manifiesto de la teoría de la tragedia barroca española. En 1647 se publica en Lisboa en *Doze comedias las mas grandiosas que asta aora han salido de los mejores, y mas insignes Poetas* con un significativo subtítulo: *El castigo sin venganza. Tragedia. Quando Lope quiere quiere*. A las diferentes razones alegadas para cuestionar la existencia de la tragedia española en el Siglo de Oro hemos dedicado un amplio estudio. Vid. Álvarez Sellers (1997, II, 341-429).

⁸ “Días ha que he deseado dejar de escribir para el teatro, así por la edad que pide cosas más severas, como por el cansancio y aflicción del espíritu en que me ponen. Esto propuse en mi enfermedad, si de aquella tormenta libre llegaba al puerto, mas, como a todos les sucede, en besando la tierra, no me acordé del agua. Ahora, señor excelentísimo, que con desagradar al pueblo dos historias que le di bien escritas y mal escuchadas he conocido o que quieren verdes años o que no quiere el cielo que halle la muerte a un sacerdote escribiendo lacayos de comedias.” *Cartas* (1986, 235).

⁹ Políticos porque pudo interpretarse como una lección dirigida al poderoso: el Duque de Ferrara podría estar reflejando la vida disoluta de Felipe IV, o quizá Federico recordara a Carlos “el desdichado”, hijo natural de Felipe II enamorado de su madrastra, Isabel de Valois, y muerto en extrañas circunstancias. Literarias porque comienza a imponerse en los corrales la moda de la comedia mitológica. Para un resumen de la cuestión, vid. Carreño (1991).

en hechos históricos. Además del *mito* y de la *mimesis* permanecen elementos clásicos como *hamartia*, *hybris*, *pathos*, *anagnorisis* y *catarsis*, pero se elimina esa fuerza incontrolable del destino que lleva a cometer errores sin quererlo.¹⁰ La tragedia española del Barroco queda enmarcada en un trasfondo cristiano que desvía la responsabilidad de las acciones desde las estrellas hacia el héroe, cuyo libre albedrío podría evitar el conflicto. Un conflicto articulado en torno al enfrentamiento entre dos potencias tan poderosas como necesarias e irreconciliables, que pueden recibir distintos nombres, como amor/honor, deseo/norma, pasión/razón, pasado/presente, pero que en cualquier caso representan dos mundos antagónicos que convergen en la oposición entre el individuo y la sociedad, entre la voluntad y la Razón de Estado. Y entre ambos absolutos se halla el personaje emocionalmente desgarrado que sufre porque debe elegir y aceptar las consecuencias, que intentará mantener oculta su pasión¹¹ porque sabe que en cuanto la verbalice se precipitará el conflicto; en la tragedia española, escoger los dictados de la obligación y la honra garantiza la vida y la integración social, pero a costa de pagar un alto precio que no todos están dispuestos a asumir: la aniquilación sentimental.

Tal es el caso de Casandra y Federico, protagonistas de *El castigo sin venganza*. Un maduro Duque de Ferrara se casa presionado por sus súbditos, que quieren un heredero legítimo, pues su hijo Federico no lo es. Sin embargo, el joven es enviado a recoger a su madrastra para llevarla a la Corte y la atracción entre ambos es tan instantánea como poderosa. Federico intenta ocultar lo que siente y Casandra permanecer fiel a su esposo, pero éste se limita a consumir el matrimonio, y la duquesa decide entregarse a su hijastro. Durante cuatro meses en los que el Duque está ausente viven su apasionado amor, pero cuando aquel regresa, Federico pretende casarse con su prima Aurora, mientras Casandra se niega a concluir su relación. Sin embargo, un papel anónimo informa al Duque de lo ocurrido y éste decide llevar a cabo un castigo sin venganza para evitar hacer pública la deshonra: pide a Federico que atraviese con su espada a un supuesto enemigo cubierto con un tafetán que en

¹⁰ Vid. Álvarez Sellers (1997, II, 461-96).

¹¹ Como sucede en *El castigo sin venganza* (Ed. Kossoff, 1989):
FEDERICO.

Batín,
si yo decirte pudiera
mi mal, mal posible fuera
y mal que tuviera fin,
pero la desdicha ha sido
que es mi mal de condición
que no cabe en mi razón
sino sólo en mi sentido;
que cuando por mi consuelo
voy a hablar, me pone en calma
ver que de la lengua al alma
hay más que del suelo al cielo.
(II, vv. 1232-43)

realidad es Casandra desmayada. El crimen sucede fuera de escena, y cuando Federico aparece con la espada ensangrentada y conmocionado por haber descubierto la mentira de su padre, éste ordena que lo maten por haber asesinado, por celos, a su madrastra. No obstante, la ironía preside tan complicada traza, pues tanto el criado Batín como Aurora y el Marqués Gonzaga conocen la verdad.

Si atendiendo a las palabras de Lope en el prólogo podríamos calificar *El castigo sin venganza* de paradigma de la tragedia española, no deja de llamar la atención la relación que se ha establecido entre esta obra y *Antíoco y Seleuco* de Agustín Moreto,¹² quizá el dramaturgo menos interesado por el género trágico. De su abundante producción, compuesta mayoritariamente por comedias palatinas y comedias de capa y espada –dejando aparte su obra corta– sólo una pieza, *La fuerza de la ley*, podría clasificarse como tragedia. Moreto desarrolla en *Antíoco y Seleuco* lo que en la obra de Lope es una anécdota que Casandra relata a Federico para ayudarlo a declarar ese amor que ella sabe que siente pero que él se obstina en ocultar dada su condición de prohibido. En un primer encuentro, Casandra le dice que “el edificio más casto / tiene la puerta de cera; / habla, y no mueras callando” (II, vv. 1499-1501), pero Federico prefiere “pues todo ha de ser morir, / morir sufriendo y callando” (II, vv. 1530-31). Pero Casandra no se resigna al silencio y decide transgredir la norma y entregarse a la pasión incitando a Federico a sincerarse con frases como: “fía de mí; / que en amor tu amor excedo” (II, vv. 1872-73) o “Pues oye una antigua historia; / que el amor quiere valor” (II, vv. 1879-80) y le cuenta la de Antíoco, cuyo veneno estaba también “entre el corazón y el labio” (II, v. 1895). Para adivinar la causa de su mal, el médico hizo desfilar ante él a todas las mujeres de la Corte, y advirtió que el pulso se le aceleraba al pasar su madrastra:

CASANDRA. No niegues, Conde, que yo
he visto lo mismo en ti.
FEDERICO. ¿Pues enojaráste?
CASANDRA. No.
FEDERICO. ¿Y tendrás lástima?
CASANDRA. Sí.
FEDERICO. Pues, señora, yo he llegado,
perdido a Dios el temor,
y al duque, a tan triste estado,
que este mi imposible amor
me tiene desesperado.
*En fin, señora, me veo
sin mí, sin vos, y sin Dios:
sin Dios, por lo que os deseo;*

¹² Vid. Kennedy (1940), Casa (1966), Ortigoza-Vieyra (1969), Scarfe (1970), Urzaiz (2006). Críez Garcés (2008), relaciona *Antíoco y Seleuco* con *La fuerza de la ley*, pues considera que en ambas Moreto pretende criticar el código del honor.

*sin mí, porque estoy sin vos;
sin vos, porque no os poseo.*
(II, vv. 1907-20)

Ese episodio que en la obra de Lope sirve sólo de pretexto para arrancar una confesión amorosa, es el que Moreto dramatiza en *Antíoco y Seleuco* que, a diferencia de aquella, tiene un final feliz, pues Seleuco renuncia a su prometida –aunque históricamente parece ser que llevaban varios años casados– en favor de su hijo, superponiendo el amor filial a la opinión pública.

Que Moreto no gustaba de los finales truculentos es, como decíamos, una percepción cuantitativa. Con todo, probó suerte con la tragedia, quizá por deseo de experimentar o precisamente para mostrar que no creía en el género. Y escribió *La fuerza de la ley*¹³ aplicando escrupulosamente el célebre principio de Lope en el *Arte nuevo*:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.
(vv. 174-80)

Solo que en la pieza moretiana esa mezcla va entrelazando de forma puntual y constante ambos elementos, pues la parte cómica es tan excesiva que acaba por convertir en ridícula la gravedad de la tragedia descrita. Y no es tanto por la cantidad de intervenciones del gracioso y la criada¹⁴ como por el lugar donde Moreto coloca esas réplicas y la intención del elaborado discurso que tales personajes despliegan, y que corre siempre en detrimento de las partes serias de la obra, que en una tragedia deberían ser el núcleo de la acción.

Cuando Moreto escribe *La fuerza de la ley* en torno a 1644 –fue representada por primera vez en Toledo el 25 de noviembre de 1651–, existe ya un *corpus* de tragedias de honra, pues no sólo ha escrito Lope *El castigo sin venganza*, sino también Calderón ha compuesto tres emblemáticas piezas, *A secreto agravio, secreta venganza* (1635), *El médico de su honra* (1635) y *El pintor de su deshonor* (1635-51),¹⁵ y Antonio Enríquez Gómez ha publicado en 1642 sus *Academias morales de las musas*, una de

¹³ Tratan de las fuentes de la obra Fradejas (1987), Stroud (1990) y Borrego (2008).

¹⁴ Un veinticinco por ciento según Borrego (2008, 96).

¹⁵ En adelante las identificaremos, respectivamente, con las siglas SASV, MH, PD. Ed. Valbuena Briones.

las cuales concluye con la tragedia *A lo que obliga el honor*.¹⁶ Todas ellas presentan situaciones parecidas a las de la obra de Moreto: la relación paterno filial, el poderoso que concierta un matrimonio de conveniencia sin desearlo ninguno de los cónyuges, la dama que se casa sin amor, el pretendiente que solicita, la criada que arregla un encuentro clandestino con el galán, el marido que los sorprende y sospecha, la confirmación de los indicios de la deshonor, los papeles imprudentes escritos por la dama, la muerte de la esposa a manos de su marido, el perdón del poderoso y el proyecto de una nueva boda para el viudo que ha actuado como juez de su honor.

Todos estos motivos pertenecen al elenco de la tragedia barroca, y Moreto sabe cuándo utilizarlos, pero también sabe cómo diluirlos salpicándolos de interferencias cómicas. A diferencia de las obras mencionadas, nada en el título moretiano anticipa el conflicto trágico, pero no será la ley la que impida la deshonor, aunque precisamente ha sido concebida como castigo al adulterio. La obra comienza con la decisión de Seleuco de aplicarla a un capitán de la guarda al que manda sacar los ojos para que sirva de ejemplo y escarmiento, “porque de un rey es honor / el respeto de la ley” (I, vv. 19-20) (Ed. Borrego, 2008), e incurre en uno de los errores más frecuentes en la tragedia: anticipar el futuro; “que si yo hubiera incurrido / yo me sacara los ojos” (I, vv. 63-64). Este tipo de sentencias siempre acaban cumpliéndose literalmente de manera tan cruel como irónica.¹⁷

Entra después Greguesco para anunciar el regreso victorioso de Alejandro y entabla un diálogo absurdo con el Rey (I, vv. 103-44) hasta que el sonido de cajas y

¹⁶ *A lo que obliga el honor* parece haber sido concebida por su autor como una especie de primera parte de *El médico de su honra*, pues el pretendiente de D^a. Elvira en la obra de Enríquez Gómez es el Príncipe D. Pedro, que después reinaría como Pedro I de Castilla, apodado “el Cruel” o “el Justiciero”. Este personaje aparece en la obra de Calderón como el Rey Pedro I de Castilla (1334-69), y ahora el pretendiente de D^a. Mencía es su hermano D. Enrique de Trastámara, hijo ilegítimo de Alfonso XI, que acabaría matando a Pedro I en 1369 en un combate cuerpo a cuerpo en los campos de Montiel y reinaría como Enrique II de Castilla. Calderón no puede evitar aludir al futuro de los dos hermanos en forma de presagio (III, vv. 243-46) y de aviso a través de una canción (III, vv. 482-85): “*Para Consuegra camina [D. Enrique], / donde piensa que han de ser / teatros de mil tragedias / las montañas de Montiel*” (III, vv. 586-89). Vid. Álvarez Sellers (1999).

¹⁷ Las tragedias barrocas están llenas de profecías, agüeros, maldiciones, sueños premonitorios que el personaje no descifra correctamente porque les da un significado simbólico y los augurios, en cambio, se cumplen al pie de la letra. Teuca predice a Absalón que se verá “en alto por los cabellos”, y éste cree que su hermosura, que incluye su larga melena, le llevará a obtener el favor del pueblo y a suceder a su padre el Rey David. Al final, luchando por el trono, su pelo se enredará en una encina y quedará colgando a merced de Joab, que lo atraviesa con su lanza. Sólo entonces comprende el verdadero sentido de la profecía (*Los cabellos de Absalón*, Calderón). De igual manera Basilio, que se cree un rey sabio y prudente, interpreta simbólicamente el horóscopo que dice que se verá “a los pies” de su hijo y decide encerrarlo de por vida para que no sea un tirano. Cuando finalmente, liberado Segismundo, su padre se halle arrodillado ante él, éste utilizará su libre albedrío para perdonarlo (*La vida es sueño*, Calderón). Vid. Álvarez Sellers, 1994). También Leonor maldice a Don Gutierre deseándole que “a ver / llegues, bañado en tu sangre, / deshonoras tuyas” (I, vv. 1014-16) y, cuando éste mate a Mencía por creer que lo ha deshonrado, ofrecerá a Leonor su mano “bañada en sangre” como promesa de matrimonio (*El médico de su honra*, Calderón).

trompetas da paso a su amo relatando sus hazañas, del que Nise está enamorada, y para el Rey es un reflejo suyo –“quien con mi sangre y su esfuerzo / tan bien mi aliento retrata” (I, vv. 161-62). Después de tan pomposa entrada, asistimos a otro diálogo sin sentido entre Seleuco y Greguesco (I, vv. 277-306), intrigado por saber cuánto valdrá la palabra del monarca.

Tal y como sucede en *El castigo sin venganza* con Federico y en *Los cabellos de Absalón* con Amón, el príncipe Demetrio se halla sumido en una tristeza de la que nadie, excepto su hermana Nise, sabe la causa, pero no se atreve a decírsela al Rey, que ha decidido casarlo con Fénix, hija de Tolomeo, cuando en realidad él ama a su prima Aurora. Mas otro premio aguarda también a Alejandro, cuya declaración a Nise es interrumpida por los criados:

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.

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.
(I, vv. 343-60)

Moreto se toma aquí la licencia de intercalar entre los enamorados una alusión metateatral, y remata el distanciamiento creado con una intervención de Greguesco que degrada la pasión de Nise, la cual siente el pecho abrasar; pero es que hasta Alejandro habla de picores:

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.
 ALEJANDRO. ¿Y no sabes por qué pica?
 NISE. No.
 GREGUESCO. Pues eso será sarna.
 ALEJANDRO. Quita, loco. En fin, ¿lo dudas...?
 (I, vv. 381-87)

Comparar el amor con el fuego o el pecho con las brasas o la nieve helada es habitual en el género, lo inusitado es que el propio galán aluda a los picores de la dama, equivalentes a la sarna para el criado, que reitera esta imagen cuando Nise refiere otro de los principios de la tragedia: la imposibilidad de expresar lo que siente.

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.
 (I, vv. 400-03)

Pero la burla continúa, pues cuando Alejandro recobra la compostura y expresa su amor como la suma de contrarios tales como “vivo/muero”, “gloria/pena”, “mal/bien”, “perderte/gozarte”, “vida/muerte”, “dolor/amor” (I, vv. 409-22), Greguesco da con la clave de tal paradoja:

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

Nise argumenta acerca de la superioridad del entendimiento sobre la voluntad sin saber que sus palabras están describiendo su suerte y la de su hermano (I, vv. 446-56), como comprobaremos en el desenlace. Tras despedirse y quedar solos los criados, Greguesco ironiza sobre tanta dulzura y recuerda a Irene que ahora “A los dos / toca soneto por barba” (I, vv. 86-87), y que teme perderla porque se la jugaría a la taba. Moreto ha logrado deconstruir una escena amorosa propia tanto de comedia como de tragedia, pues dado lo aséptico del título de la pieza, nada indica hasta ahora que lo que va a suceder pueda acabar en catástrofe. Pero es imposible embelesarse con los enamorados o recelar con sus presentimientos al pensar que hasta que no se resuelva la boda de Demetrio no podrá concertarse la de Nise (I, vv. 361-76) si estamos oyendo que ese amor que ambos no aciertan a expresar es equivalente a la sarna o los

sabañones y si además los criados nos recuerdan que tienen conciencia de su papel teatral y saben cuándo y cómo deben intervenir.

A continuación, Demetrio y Aurora lamentan su suerte, pero él le promete ser suyo o morir (I, vv. 541-618) y sostenerlo ante el Rey mientras ella escucha escondida. Sigue una escena que recuerda a la del Rey David con su hijo Amón cuando intenta averiguar la causa de su melancolía (*Los cabellos de Absalón*), pero cuando Demetrio confiesa a su padre su amor por Aurora, éste se exalta porque su hijo prefiere una vasalla a una princesa y lo insta a casarse con Fénix o morir. Sin embargo, incluso en momento tan riguroso, Moreto vuelve a sorprendernos, pues Seleuco achaca esa ligereza de su hijo a la sangre que ha heredado no de él, sino de su madre:

REY ¡Calla, calla!
 ¡No sé cómo puedo ahora
 templarme en lo que he escuchado!
 ¿Siendo tu vasalla Aurora,
 prefieres a quien señora
 de imperio es tan dilatado?
 A haber de tu error creído,
 sí, que en mi sangre cabía,
 ya te la hubiera vertido,
 mas es cierto que ha caído
 en la que no tienes mía.
 (I, vv. 666-676)

Y no menos sorprendente es la reacción de Demetrio, que prefiere morir de amor a ser ajusticiado, pues indica a su padre que si lo mata no podrá sucederle en el trono:

DEMETRIO. Que pues yo muero,
 entre estas dos muertes quiero
 la que es de menos dolor.
 (...)
 Si esa corona aficiona
 por dárme la vuestra alteza,
 y mi vida no perdona,
 ¿de qué sirve la corona
 si me quita la cabeza?
 (I, vv. 684-86; vv. 707-11)

Tales pragmatismos son ajenos a un género como la tragedia, asentado sobre grandes pasiones a las que una sociedad que no soporta el individualismo se empeña en poner fronteras, donde los sentimientos pugnan por aflorar pero deben callarse para evitar el conflicto, el sufrimiento acompaña a la conciencia de la necesidad de elegir

entre los deseos y las obligaciones, y el personaje, sea cual sea el partido tomado, acabará por perder su ser o su vida, como sucede no sólo en las citadas tragedias de honra, sino en todas aquellas obras que plantean tal disyuntiva.¹⁸

Pero Moreto conoce las formas de la tragedia e introduce otro de sus conceptos fundamentales, el “soy quien soy” que lleva a Mencía, Leonor, Serafina y Elvira a renunciar al amor y permanecer fieles a su esposo en conmovedoras escenas donde desvelan las imposiciones que sufre la condición femenina,¹⁹ y a D. Gutierre, D.

¹⁸ Es el caso, por ejemplo, de *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina, *Los cabellos de Absalón*, *La cisma de Inglaterra*, *El mayor monstruo del mundo*, *Eco y Narciso*, *La vida es sueño* o *Los dos amantes del cielo* de Calderón, *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, *Reinar después de morir* de Vélez de Guevara, todas estudiadas en Álvarez Sellers (1997, II-III, 497-875).

¹⁹ Para la esposa, amor y honor no sólo son valores incompatibles, sino pertenecientes a tiempos distintos: el amor se asocia al pasado, el honor al presente y al matrimonio.

- D.^a MENCÍA. (...)

 “¡Aquí fué amor!” Mas ¿qué digo?

 ¿Qué es esto, cielos, qué es esto?

 Yo soy quien soy. Vuelva el aire

 los repetidos acentos

 que llevó; porque aun perdidos,

 no es bien que publiquen ellos

 lo que yo debo callar;

 porque ya, con más acuerdo,

 ni para sentir soy mía;

 (...)

 ¡Piedad, divinos cielos!

 ¡Viva callando, pues callando muero!

 (MH, I, vv. 131-39; vv. 152-53)
- D.^a LEONOR. Amor,

 aunque en la ocasión esté,

 soy quien soy, vencerme puedo,

 no es liviandad, honra es

 la que a esta ocasión me puso;

 ella me ha de defender;

 que cuando ella me faltara,

 quedara yo, que también

 supiera darme la muerte,

 si no supiera vencer.

 (SASV, II, vv. 546-55)
- SERAFINA. (...)

 don Álvaro, yo te amé

 cuando imaginé ser tuya,

 y pasando mi esperanza

 desde perdida a difunta,

 me casé: ahora soy quien soy.

 Sobre esto tus quejas funda.

 (PD, I, vv. 1015-1020)
- D.^a ELVIRA. (...)

 Ya dieron fin los deseos.

Lope, D. Juan y D. Enrique a decidir asesinarlas para cumplir con los preceptos del honor y recuperar la honra.²⁰ En *El castigo sin venganza*, por el contrario, Federico es consciente de sentir por su madrastra un amor prohibido cuyo desasosiego lo conduce a la negación de sí mismo, pues ya no se atreve a invocar ese principio con implicaciones morales y sociales que debería librarlo de la tentación: “A decir que soy quien soy, / tal estoy que no me atrevo” (II, vv. 1936-37):

FEDERICO. (...)

 Culpa tenemos los dos

 del no ser que soy agora,

 pues olvidado por vos

 de mí mismo, estoy, señora,

 sin mí, sin vos, y sin Dios.

 (II, vv. 1941-45)

Aquel fué un tiempo, éste es otro;

Entonces privó el amor,

Y agora el honor heroico;

 (...)

Mi honor ha de ser primero,

Vuestro amor postrero en todo;

 (*A lo que obliga el honor*, II, pp. 507 c-08 a)

²⁰ D. GUTIERRE. Y así acortemos discursos,

 pues todos juntos se cierran

 en que Mencía es quien es,

 y soy quien soy. No hay quien pueda

 borrar de tanto esplendor

 la hermosura y la pureza.

 Pero sí puede, mal digo;

 (*MH*, II, vv. 631-37)

D. LOPE. Leonor es quien es y yo

 soy quien soy, [y] nadie puede

 borrar fama tan segura

 ni opinión tan excelente.

 Pero sí puede (¡ay de mí!)

 (*SASV*, II, vv. 315-19)

D. JUAN. (...)

 Porque ¿quién creará de mí

 que siendo, ¡ay de mí!, quien soy,

 en aqueste estado estoy?

 Mas ¿quién no lo creará así,

 pues todos la escrupulosa

 condición del honor ven?

 ¡Mal haya el primero, amén,

 que hizo ley tan rigurosa!

 (*PD*, III, vv. 481-88)

El dramatismo de tal encrucijada y lo decisivo de la elección desaparece para Seleuco, a quien el “soy quien soy” es lo que le empuja a no permitir el error de Demetrio –“Menor mal será que muera, / que si su error permitiera / fuera faltar a quien soy” (I, vv. 734-36)– y le induce a cometer otro mayor: deshacer “el casamiento de Alejandro y Nise” para evitar que “una vasalla señora” provoque “un loco pensamiento” a su hijo. Idéntica actitud adopta el Rey en *A lo que obliga el honor* de Enríquez Gómez, pues decide casar a Doña Elvira –que mantiene desde hace dos años una relación secreta con el Príncipe– con Don Enrique de Saldaña, cuyo único requisito para tomar esposa es que ésta no haya sido cortejada antes. En ambos casos, la decisión del poderoso supondrá la infelicidad de cuantos lo rodean y estará motivada por la inferioridad social de la dama respecto a su enamorado, razón que también ha empujado a Mencía al matrimonio,²¹ pues en las tres tragedias calderonianas la dama ya está casada cuando regresa el pretendiente, al que en *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra* han dado por muerto.

Entra Greguesco con una “Obra al casamiento” del Príncipe, y Moreto aprovecha para criticar el lenguaje poético enrevesado, mostrar su preferencia por la comedia y realizar un alegato contra la tiranía de la crítica y del público, que exige al escritor el éxito ininterrumpido, pues una obra mala oscurece todas las buenas (I, vv. 766-809).²²

GREGUESCO. Un epitulamio
que le escribí en un andamio
porque no hay más consonantes.
Tiene clíticas radiantes,
coluros, celajes, rumbos,
cerúleos y otros retumbos
de poetas balitiantes,
que en vascuence poco a poco
trocar la lengua pretenden
y los que oyen no lo entienden
ni el que lo escribió tampoco:
su aplauso no ha de igualar
de Séneca una tragedia.

²¹ D^a. MENCÍA. (...)

Si me casé, ¿de qué engaño

se queja, siendo sujeto

imposible a sus pasiones,

reservado a sus intentos,

pues soy para dama más,

lo que para esposa menos?

(*MH*, I, vv. 289-306)

²² También Lope de Vega al principio de *El castigo sin venganza* habla del teatro y aprovecha para definir la comedia como “un espejo” que “retrata nuestras costumbres (...) mezclando burlas y veras, / donaires y pesadumbres” (I, vv. 214-25).

REY. Mejor fuera una comedia.
 GREGUESCO. Sí, mas la suelen silbar.
 REY. ¡Escribir bien!
 GREGUESCO. No hay justicia:
 (I, vv. 751-66)

Tras este paréntesis metateatral, llega una de las escenas culminantes, aquella en la que el Rey comunica sus planes de deshacer las parejas naturalmente establecidas en nombre de la Razón de Estado y de su egoísmo, conceptos incompatibles:

REY. Ceda a la razón de estado
 todo amoroso cuidado,
 que lo primero soy yo.
 (I, vv. 815-17)

Disfrazando de premio su idea, comunica a Alejandro que le paga sus servicios casándolo con Aurora, y cuando éste le pide a Nise, el Rey esgrime de nuevo la diferencia social entre ambos –“¿Mi hija a vos? ¿Estáis sin juicio?” (I, v. 863)–, instándole a entregar al olvido sus “esperanzas locas” y advirtiéndole que si esa misma noche no se casa con Aurora “para inobedientes bríos / tienen cuellos las cabezas / y mis decretos, cuchillo” (I, vv. 879-81), todo ello salpicado de intervenciones ridiculizadoras de Greguesco, que se retira “a pensar un arbitrio / con que ese viejo, por viejo, / quede peor que un vestido” (I, vv. 891-93). A solas, Alejandro utiliza para expresar su dolor la imagen del naufragio y Nise, jugando con el nombre de su prima, emplea la metáfora del alba a quien la aurora ha arrebatado los rayos del sol, pero Moreto vuelve a sorprendernos cuando vemos que Alejandro elige, como Demetrio, el menor de dos males:

NISE. ¿Y será alivio tu muerte?
 ALEJANDRO. Para mi mal será alivio.
 NISE. ¿Y para mí qué será?
 ALEJANDRO. Para ti no sé, imagino
 que es menor mal verme ajeno.
 NISE. No, Alejandro, no lo admito.
 Mi padre es muy riguroso,
 pues mi desdicha lo quiso;
 dale ya la mano a Aurora
 y vivas felices siglos.
 ALEJANDRO. ¿A ese rigor me aconsejas?
 (I, vv. 964-74)

E inician una discusión sobre si él debe irse o no, si ella se lo está pidiendo o no, si su marcha la aflige o no la aflige, si ella le está diciendo que él debe esperar otro alivio o no, lo cual desconcierta al receptor y resta dramatismo a una escena final de Jornada que, no obstante, termina con réplicas similares a otras tragedias:²³

ALEJANDRO. ¡Sin mí voy!
 NISE. ¡Yo voy sin ti!
 ALEJANDRO. ¡Perdí el ser!
 NISE. ¡Yo, el albedrío!
 ALEJANDRO. ¡Adiós, pues, muerta esperanza!
 NISE. ¡Adiós, pues, tormento vivo!
 (I, vv. 1006-09)

FEDERICO. Apenas a andar acierto.
 CASANDRA. Alma y sentidos perdí.
 FEDERICO. ¡O qué extraño desconcierto!
 CASANDRA. Yo voy muriendo por ti.
 FEDERICO. Yo no, porque ya voy muerto.
 CASANDRA. Conde, tú serás mi muerte.
 FEDERICO. Y yo, aunque muerto, estoy tal
 que me alegro, con perderte,
 que sea el alma inmortal,
 por no dejar de quererte.
 (*El castigo sin venganza*, II, vv. 2021-30)

La segunda Jornada de *La fuerza de la ley* arranca igual que la de *El castigo sin venganza*, con ambas esposas²⁴ quejándose ante la criada de que su marido las ha abandonado tras pasar una noche con ellas:

²³ En las tres tragedias calderonianas, sin embargo, la primera jornada finaliza con la sombría anticipación de un futuro sangriento; en forma de promesa, la de Don Luis, de amar o morir (*SASV*, I, vv. 831-32), de maldición –la que dirige Leonor a Gutierre (*MH*, I, vv. 1013-20)– o de augurio –un rayo y un trueno interrumpen la declaración de Don Álvaro a Serafina (*PD*, I, vv. 1066-70):

D. ÁLVARO. ¡Sentencia injusta!
 Adiós, Serafina.
 SERAFINA. Adiós,
 Don Álvaro.
 D. ÁLVARO. Piensa...
 SERAFINA. Juzga...
 D. ÁLVARO. ...que yo he de adorarte mucho.
 SERAFINA. ...que yo no he de amarte nunca.
 (I, vv. 1076-80)

²⁴ CASANDRA. (...)
 Pero que con tal desprecio

AURORA. (...) ni ya siento
de estar casada el tormento
sino el de estar mal casada.
Apenas la aurora bella
salir [a] Alejandro vio
cuando dejó el lecho y yo
quedé llorando con ella.
(II, vv. 1035-41)

Entonces Aurora recibe un inesperado consejo de Irene: “de las comunes mujeres / aprende aquesta lición” (II, vv. 1044-45); puesto que su situación ya no tiene remedio, debe aprender a fingir ante su marido que se preocupa por él²⁵ (II, 1042-81). Asistimos después a otra escena típica de la tragedia de honra: el encuentro entre el pretendiente y la dama cuando ella ya está casada y él regresa para reclamar derechos sobre sus sentimientos. Entra inesperadamente Demetrio “turbado y descolorido” (II, v. 1095) por “Haberse caído / todo el cielo sobre mí” (II, vv.1096-97),²⁶ y sus argumentos vuelven a sorprendernos:

trate a una mujer de precio,
de que es casado olvidado,
o quiere ser desdichado
o tiene mucho de necio.
(II, vv. 1049-53)

²⁵ Irene le da consejos de este estilo:

Si es triste dice: “¿Qué tienes,
dueño mío?, ¿qué dolor?
¿Pues no te alegra mi amor?
¡Ay Dios, qué triste que vienes!
Hijo mío, así no estés,
mira que me das pesar...”
Y si le viera ahorcar
le tirara de los pies.
(II, vv. 1058-65)

Julio (2008) considera las intervenciones de Irene el rasgo más original de la obra.

²⁶ Más adelante será Alejandro el que pida que le caiga el cielo encima cuando compruebe la traición de Aurora, que cree estar hablando con Demetrio:

ALEJANDRO. ([Ap.] Ella cree que habla conmigo;
retirarme yo es mejor
por ver lo que intenta aquí.
AURORA. Sola estoy con vuestra alteza.
ALEJANDRO. ([Ap.] ¡Ay infelice! ¿Qué oí?
¡Caiga el cielo sobre mí!)
DEMETRIO. Nunca dudé tu fineza,
Aurora,
(III, vv. 2610-17)

DEMETRIO. (...)

Hallar pensé tu belleza,

por su violencia importuna,

quejosa con tu fortuna,

no esquivas con mi fineza,

porque amarte cuando estás

logrando brazos ajenos

no era para hallarte menos

sino merecerte más.

AURORA. (*Ap.* Responde, honor: ¿qué he de hacer?

¡Dura ley, fiero pesar!

Si obligas a despreciar,

¿para qué dejas querer?)

Señor, ya trocada estoy

desde que llegué a casarme:

la desdicha fue trocarme,

mas ya trocada, otra soy.

(I, vv. 1118-33)

No parece muy convencida Aurora de la prioridad que el matrimonio otorga al honor, mas consigue responder lo mismo que las mujeres asediadas en la tragedia que, como vimos, apelan entonces a ese “soy quien soy” que guía sus acciones y sepulta su gusto. Pero el Príncipe está fuera de sí y Moreto no puede evitar, en momento tan dramático, hacer un juego de palabras:

AURORA. Señor, advierta que está

tu alteza fuera de sí.

DEMETRIO. Pues si estuviera yo en mí,

no me tuvieras tú allá.

(I, vv. 1158-61)

Dominado por su “ardor”, “furor” y “frenesí”, Demetrio intenta besar la mano de Aurora, que no sabe cómo resistirse: “([*Ap*] Mi pecho no es poderoso... / Cielos, al honor apelo...)” (II, vv. 1174-75). Y entonces entra Alejandro,²⁷ que ha tropezado con su sombra y se ha torcido un pie, pero más le duele ver allí al Príncipe “¿Con Aurora descompuesto, / descolorido y turbado...?” (II, vv. 1184-85). Greguesco enseguida interpreta la escena: “Bellacas señales son: / sin duda, nuestros tobillos / cayeron en los ladrillos / y ellos en la tentación” (II, vv. 1186-89). Demetrio inventa una excusa y

²⁷ En *El médico de su honra* el marido hace también una aparición simbólica. Angustiada por la insistencia de D. Enrique, que se ha colado en su jardín, Mencía llama a las fieras para que la defiendan, y entonces llega D. Gutierre (II, vv. 1140-44).

se marcha y, para aliviar el dolor de la torcedura, Aurora y Alejandro inician un paseo por el tablado que él aprovecha para interrogarla e ir averiguando lo que ha sucedido, mientras Irene comenta orgullosa que Aurora, con los desvelos que muestra a su marido, parece haber aprendido la lección que poco antes le había dado:

AURORA. (Ap. ¡Turbado está el corazón!)
¿Siénteslo menos, bien mío?

IRENE. ([Ap.] Eso sí, pesia a tu tío,
ve tomando la lición.)
(I, vv. 1214-17)

AURORA. Que erré sin culpa es testigo
El corazón que te adora.

IRENE. ([Ap.] Esa es la lición, señora.)
(I, vv. 1254-56)

AURORA. Aunque sea con pesar
de que en despedirse tarde
ese dolor, irme quiero,
que obedecerte es primero.

ALEJANDRO. Menos es ya; Dios te guarde.

IRENE. ([Ap.] Eso es, señora, ficción.
Y dalle.)

AURORA. ([Ap.] ¡El vivir me va!)

IRENE. ([Ap.] Miren cuál la tengo ya,
sólo con una lición.)
(I, vv. 1261-69)

Pese a tanto disimulo, Alejandro encuentra un indicio: un guante del Príncipe, y Greguesco, que encuentra el otro, saca, de nuevo, sus conclusiones: “que es mala señal, / porque estaba muy adentro...” (II, vv. 1292-93); “Un guante que huele bien / obliga a discurrir mal” (II, vv. 1304-05). Moreto ha vuelto a deconstruir otra escena típica de la tragedia de honra, pues esa misma situación se produce en *El médico de su honra*, pero D. Gutierre no entra cojeando sino con paso firme en su casa, tras invocar su esposa la ayuda de las fieras, y encuentra en su cuarto un objeto masculino, la daga de D. Enrique, no unos guantes perfumados y, por supuesto, Mencía no sigue ninguna lección aprendida de su criada y queda aterrorizada cuando aparece su marido, y tanto ella como Serafina, Leonor y Elvira mienten para intentar justificar la presencia de un intruso en sus aposentos.²⁸ Con Demetrio “turbado y descolorido” preso de un frenesí

²⁸ D^a. MENCÍA.

Porque
si yo no se lo dijera
y Gutierre lo sintiera,
la presunción era clara,
pues no se desengañara

desmedido, Alejandro que ha tropezado en su sombra o en su imaginación (II, v. 1229), Aurora comportándose como le ha dicho la criada y Greguesco desvelando al marido los indicios, el dramaturgo reduce visiblemente la carga trágica de otro de los momentos clave del género.

Por si esto fuera poco para rebajar la tensión, entra Nise y le devuelve un retrato que Alejandro le dio cuando se fue a la guerra y, debatiéndose entre el amor y los celos, éste, que hace un instante desconfiaba de su esposa, le pide ahora que le dé alivio. Al quedar solo Alejandro, Greguesco hace una entrada metateatral –“([Ap] Ahora entra aquí el furor, / va un doblón que hay manoteo.)” (II, vv. 1414-15)– y sucede entre ellos un extenso diálogo en el que el criado parodia con sus réplicas burlonas el sufrimiento de su amo, pues éste se abrasa “en fuego de amor y honor” (II, v. 1424) por su pasión hacia Nise y la de Demetrio hacia Aurora, y aquel se quema “de comer un pimienta” (I, v. 1425) y solicita, para apagar el incendio de sus pechos, “las jeringas de la villa” o vino.

Pero Demetrio aún no ha conseguido lo que venía a buscar y regresa a pedirle a Alejandro que lo asista para visitar a una dama, con lo cual pretende alejarlo de su casa “para lograr atrevido / –a costa de todo riesgo– / de tanto ardor el alivio” (II, vv. 1476-78).²⁹ Mas su oponente –que hace poco pedía también alivio a Nise– le avisa de que los guantes le han hecho sospechar, pues “el olor, sabe el discreto, que es símbolo del honor” (II, vv. 1520-21), y de que va a estar vigilante –“Ya él sospecha. Cuerdamente / me avisa, mas yo estoy ciego / y he de atropellar por todo.” (II, vv. 1530-32) dice Demetrio. Entonces sale Irene y, al verse sola, pide licencia a los mosqueteros para “soliloquear un poco” acerca del mal de su ama, pues “honor la priva del gusto / y no la quita el deseo” (II, vv. 1572-73), mientras que “cualquier picarilla” “su gusto hace y no es error, / pues porque no tiene honor / a nadie parece mal” (II, vv. 1603-05). Ridiculizando el “honor pataratero” que no sirve de nada pues no da lo que se pide y arrebatada lo que se quiere, Moreto pone en cuestión otro de los pilares fundamentales de la tragedia de honra, pues por honor renuncian las damas al amor, y por honor deciden ajusticiarlas sus maridos en cuanto sospechan que han

de que yo cómplice era;
y no fué dificultad
en ocasión tan cruel,
haciendo del ladrón fiel,
engañar con la verdad.
(*MH*, II, vv. 329-38)

D^a. LEONOR.

¿Ya él no dijo
que aquí de Castilla estaba
ausente por una muerte?
Pues yo, señor, no sé nada.
No te disculpes, Leonor.
Mira..., mira que me matas.

D. LOPE.

(*SASV*, II, vv. 890-95)

²⁹ No compartimos la idea de López de Abiada de que Demetrio “sigue obstinado en su pasión, inconsciente de los riesgos de su transgresión” (2004, 278).

faltado al mismo. Afirmando las ventajas de vivir sin honor, Irene está degradando un absoluto por el que en las tragedias las mujeres entierran sus sentimientos –“ni para sentir soy mía” (MH,³⁰ I, v. 139) dice Mencía– y los hombres pueden llegar a adquirir identidades metafóricas tales como creerse médicos de su honra, jueces de su honor o pintores de su deshonor para poder actuar de acuerdo con los preceptos del honor a pesar de lamentarlo.³¹

La música pocas veces es inocente en la tragedia, y sirve para expresar lo que los labios no se atreven a pronunciar. Amparándose en una canción que dice “*Que mueras o vivas triste, / ¿qué culpa te tengo yo?*” excusan el dolor de la otra Nise y Aurora y también Demetrio, a quien su hermana no logra convencer de los riesgos que emprende su pasión, pues él no está para reparar ni advertir: “Yo he de buscalla o morir” (II, v. 1704) y mata la luz para lograr mejor sus propósitos. Sospechando lo que trama, entran Alejandro y Greguesco y encuentran el cuarto a oscuras, lo que aviva sus recelos. Oyen pasos y Alejandro saca la espada mientras Greguesco decide huir, “pues este suceso / ha de salir luego impreso” (II, vv. 1767-68), alusión metateatral que vuelve a quebrar el dramatismo del momento, y más cuando Alejandro lo golpea sin saber que es el criado y éste se topa con el Rey, que ha venido advertido por Nise. Sale Aurora huyendo y el Príncipe tras ella –“([Ap] La ocasión he malogrado.)” (II, v. 1807)–, pero entonces Seleuco tiene una reacción inesperada: encubrir a su hijo diciendo que, avisados ambos de una traición, él mismo lo ha mandado adelantarse, y por eso Aurora se lo ha encontrado a oscuras en su aposento.

REY. Siendo así, ¿ahora
de qué os turbáis?
GREGUESCO. ([Ap.] ¡Cuál la clava,
oh viejo de mal consejo!)
ALEJANDRO. ([Ap] ¡Un Etna es cuanto respiro!,
¡ya es cierto mi mal!

³⁰ MH = *El médico de su honra*; PD = *El pintor de su deshonor*; SASV = *A secreto agravio, secreta venganza*.

³¹ Tal y como expresa el Duque de Ferrara en *El castigo sin venganza*, y en semejantes términos lo harán también los maridos calderonianos y el protagonista de *A lo que obliga el honor*, pues “Juez soy de mi honor” (II, p. 508 c).

DUQUE. ¡Ay honor, fiero enemigo!
¿Quién fue el primero que dio
tu ley al mundo? ¡Y que fuese
mujer quien en sí tuviese
tu valor, y el hombre no!
(III, vv. 2811-15)

GREGUESCO. ([Ap.] ¿Qué miro?
¡alcahuetico es el viejo...!)³²
(II, vv. 1824-30)

Pero recomienda a Alejandro que tenga cuidado con su casa, lo cual termina de despejar sus dudas y lo lleva a convertirse en médico invocando su honor, aunque sus palabras no sean tan terribles como las de D. Gutierre o D. Juan Roca:³³

ALEJANDRO. ([Ap] Honor, ya es cierta la herida,
lo que ahora importa es curalla.)
(II, vv. 1852-53)

D. GUTIERRE. [Ap.] Pues médico me llamo de mi honra,

³² Greguesco continúa degradando al Rey en sendos apartes: “Como el viejo está sin dientes / nos la quiere hacer mamar...” (II, vv. 1844-45); “¡Qué lindo / alcahuetico es el viejo!” (II, vv. 1856-57).

³³ D. GUTIERRE. (...)
Yo os he de curar, honor,
y pues al principio muestra
este primero accidente
tan grave peligro, sea
la primera medicina
cerrar al daño las puertas,
atajar al mal los pasos.
Y así os receta y ordena
el médico de su honra
primeramente la dieta
del silencio, que es guardar
la boca, tener paciencia:
luego dice que apliquéis
a vuestra mujer finezas,
agradados, gustos, amores,
lisonjas, que son las fuerzas
defensibles, porque el mal
con el despego no crezca;
que sentimientos, disgustos,
celos, agravios, sospechas
con la mujer, y más propia,
aún más que sanan, enferman.
(*MH*, II, vv. 649-70)
(...)
Pues basta; que cuando llega
un marido a saber que hay
celos, faltará la ciencia;
y es la cura postrera
que el médico de honor hacer intenta.
(*MH*, II, vv. 692-96)

yo cubriré con tierra mi deshonra.

(*MH*, II, vv. 1031-32)

D. JUAN.

(...)

ya que ultrajes de mi honra
quieren que pintor me vea,
hasta que con sangre sea
el pintor de mi deshonra.

(*PD*, III, vv. 677-80)

Cierra la segunda Jornada un diálogo entre Seleuco y su hijo, al que recuerda que el Príncipe debe dar honor y no quitarlo, y que la fuerza de la ley es igual para todos. Ante el empeño de Demetrio, el Rey anuncia que pondrá remedio con ausencia, como sucede también en *A lo que obliga el honor*, donde el matrimonio de la dama concertado por el Rey tampoco logra hacer desistir al Príncipe de sus deseos y los cónyuges son exiliados.

En la tercera Jornada, Alejandro y Aurora viven desterrados en una quinta en el valle y Seleuco sigue enfadado con su hijo pese a los ruegos de Nise, que intenta luego con música consolar a su hermano. Mas sus reacciones ante la canción prueban que nada ha cambiado: ambos sufren por celos, y Demetrio llega a echar la culpa de sus males al recato de Aurora, que le impidió darle sus favores cuando podía.

DEMETRIO.

(...)

pues [si] al decir que mi padre
me trataba de casar,
ella su amor confesara
y obligada dello ya,
la posesión de los dos
fuera estorbo deste mal

(III, vv. 2116-21)

También Alejandro sigue en su empeño por Nise:

ALEJANDRO. Porque hoy le asista en el campo
me llama el Rey. ¿Dónde va
mi obediencia, si de Nise
vengo al peligro mortal?

(III, vv. 2174-77)

Y sólo al ver a Demetrio dormido con el retrato de Aurora en la mano recuerda sus obligaciones como marido: de inmediato, culpa a su esposa y acusa al Príncipe de ser el pintor de su deshonra –a diferencia de los versos citados de D. Juan Roca (*PD*, III, vv. 677-80):

ALEJANDRO. (...)
 Yo te imaginaba honrada,
 mas ya temo tu traición,
 que no es firme tu opinión
 pues estás ya retratada.
 (III, vv. 2220-23)
 Príncipe injusto y tirano,
 ya de ti no hay que esperar;
 pues me quieres afrentar
 y está mi afrenta en tu mano,
 ya que eres tan inhumano,
 disimularás tu error.
 De mi deshonra pintor
 has sido;
 (III, vv. 2240-47)

Se siente tentado a matarlo, pero no puede porque es el Príncipe, y entonces Alejandro le cambia el retrato por uno de sí mismo –aquel que Nise le había devuelto– con una espada, “pues le pinto la venganza / a quien me pintó la ofensa” (III, vv. 2268-69). Y su despertar es igual al sobresalto de Mencía cuando al abrazar a su marido descubre que lleva la daga que el Infante perdió en su casa:

DEMETRIO. ¡Tente, primo, mi deseo
 ya a mi pesar reprimí!
 ¿Tú el acero contra mí?
 ¿Dónde? Mas cielos, ¿qué veo?
 (III, vv. 2270-73)

D^a. MENCÍA. ¡Tente, señor!
 ¿Tú la daga para mí?
 En mi vida te ofendí.
 Detén la mano al rigor,
 detén...
 (MH, II, vv. 1377-81)

Pero si aquella permanece indefensa ante lo que para D. Gutierre es un indicio de culpa, la condición real y masculina de Demetrio le permite jurar venganza por tal atrevimiento: “Pedazos, traidor, te haría” (III, v. 2294). De hecho, él tiene noticias de lo que sucede en la quinta a través de la criada, que le envía papeles ocultos en ramilletes de flores. Esta vez los trae Greguesco, que al no recibir paga, decide vengarse contándole que, a pesar de la tibieza de Alejandro, ambos cónyuges están

locos el uno por el otro. Mas el papel de Irene lo desmiente, pues le comunica que Aurora “está desesperada” y que la distancia logrará lo que no pudo la vista. Ausente Alejandro, esa noche dejará abierta la puerta del jardín.

Nos sumergimos en otra situación que aparece en todas las tragedias de honra: la visita clandestina, al anochecer, del pretendiente, con la complicidad de la criada y sin que lo sepa la dama. Solo que en la obra de Moreto tal escena se produce dos veces, pues, como hemos visto, esto ya ha sucedido, aunque entonces sin la ayuda de Irene que, como las demás sirvientas, se atribuye prerrogativas sentimentales que no le corresponden:³⁴ “Gran culpa es la que fomento, / mas disculpa la flaqueza / viendo en mi ama el sentimiento, / en su esposo la tibieza / y en mi maña el rendimiento” (III, vv. 2437-41). A diferencia de las otras criadas, inmersas en la trama, Irene vuelve a dirigirse al público para aclararle que aún no ha sucedido nada entre Aurora y Demetrio: a juzgar “en lo poco que me envía, / que un sus no ha habido hasta hoy...” (III, vv. 2463-64), “Mas divertirme no puedo, / que aunque está a oscuras, alerta / conviene estar al enredo” (III, vv. 2482-84).

Y un buen enredo se forma cuando Alejandro, alertado por Greguesco, regresa de imprevisto a su casa e Irene lo confunde con el Príncipe, como sucede también en *El médico de su honra* o *A lo que obliga el honor*, aunque Greguesco vuelve a romper el dramatismo de lo que va a suceder con una nueva alusión escatológica:

ALEJANDRO. ¿Pues qué he de decirla?
 GREGUESCO. Miéntele,
 fíngele un dolor de tripas
 que te ha dado de repente.
 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.
 (III, vv. 2539-46)

E incluso le recomienda que pida un laxante (III, vv. 2550-51). De forma inusitada, son los criados los que dirigen la escena, pues Irene anima a hablar a Aurora y Greguesco a Alejandro, ya que “Grande es, cierto, tu torpeza” (III, v. 2567). Si

³⁴ Como, por ejemplo, dice la criada a D. Enrique en *El médico de su honra*:

JACINTA. Este es el jardín y aquí,
 pues de la noche te encubre
 el manto y pues don Gutierre
 está preso, no hay que dudes
 sino que conseguirás
 victorias de amor tan dulces.
 (II, vv. 1023-28)

Mencía (*MH*) o Serafina (*PD*) resisten, Aurora, como Leonor (*SASV*) y Elvira (*A lo que obliga...*), reconoce su derrota, “porque mi pecho ha vencido / vuestra fineza, señor” (III, vv. 2585-86). Pero el escondido Alejandro no percibe el engaño hasta que entra Demetrio y advierte que Aurora imagina estar hablando con éste desde el principio. Al traer luces Irene, la esposa cree ver a su marido con la espada y ruega al Príncipe que se marche, “que acaso el cielo me avisa / y a mi honor basta un acaso!” (III, 2684-85) y, aunque pide a Irene que la siga, ésta la deja entrar sola con Demetrio para asegurar su recompensa:

DEMETRIO. ¿Qué vas dudando?
 AURORA. Que doy, señor, imagino,
 hacia mi muerte estos pasos.
 (III, vv. 2697-99)

Lo que tendría que ser el dramático monólogo en el que el marido juzga culpable en el tribunal del honor a su esposa y decide ejecutar una sentencia (III, vv. 2710-35) que implica su transformación en un ser irracional –“El corazón se despulsa, / del pecho se arranca a saltos, / rayos arrojan los ojos / y, balbucientes los labios, / titubean las razones” (III, vv. 2726-30)–, como sucede en todas las tragedias,³⁵ pierde su fuerza

³⁵ Mientras que Alejandro entra tambaleándose –“A andar no acierto, / los pasos yerro temblando” (III, vv. 2732-33)–, los maridos calderonianos se definen como auténticas criaturas de la noche:

D. LOPE. (...)
 Y si llegara a creer...
 ¿qué es creer?, si llegara
 a imaginar, a pensar
 que alguien pudo poner mancha
 en mi honor..., ¿qué es mi honor?,
 en mi opinión y en mi fama,
 y en la voz tan solamente
 de una criada, una esclava,
 no tuviera, ¡vive Dios!,
 vida que no le quitara,
 sangre que no le vertiera,
 almas que no le sacara;
 y éstas rompiera después,
 a ser visibles las almas.
 (*SASV*, II, vv. 869-72)

D. GUTIERRE. (...)
 ¡Celoso! ¿Sabes tú lo que son celos?
 Que yo no sé qué son, ¡viven los cielos!
 Porque si lo supiera,
 y celos...

D^a. MENCÍA. [*Ap.*] ¡Ay de mí!
 D. GUTIERRE. Llegar pudiera
 a tener... ¿qué son celos?
 Átomos, ilusiones y desvelos,

cuando Greguesco le indica que “tú a la tuya y yo a la mía” (III, v. 2708) y, mientras Alejandro está matando a Aurora fuera de escena, el criado en el tablado está diciendo que quiere hacer lo mismo con Irene por haber introducido “un galán de contrabando” sin permiso suyo, “el juez del alcahuetazgo”. Incluso la muerte de Aurora es ridiculizada:

Dentro
 AURORA. ¡Muerta soy!
 GREGUESCO. *Requiem aeternam*
 famulorum famularum.
 (III, vv. 2746-47)

Sin embargo, Moreto introduce un elemento que no es frecuente en las tragedias de honra: tras el crimen, Alejandro no permanece enajenado, ni fabrica una mentira para justificar la muerte de su esposa, como hacen D. Gutierre, que ha mandado practicar una sangría mortal a Mencía e indica que una venda se le ha desatado (*MH*, III, vv. 773-823); D. Lope, que explica que Leonor ha muerto en un incendio (*SASV*, III, 942-52) o D. Enrique, que cuenta que Elvira se ha despeñado (*A lo que obliga...*, III, p. 514 b). Por el contrario, Alejandro pide a Demetrio que lo mate –como D. Juan Roca (*PD*, III, v. 1019), que dispara en escena a Serafina y D. Álvaro– para que “no me hallen vivo / los que han de verme agraviado” (III, vv. 2770-71) y culpa al Rey de su desdicha:

No quiero vida, no quiero
 fama, nombre, honor ni lauro;
 sólo quiero eterno olvido
 en el silencio de un mármol.
 Y a vos, señor, que la causa

no más que de una esclava, una criada,
 por sombra imaginada,
 con hechos inhumanos
 a pedazos sacara con mis manos
 el corazón, y luego
 envuelto en sangre, desatado en fuego,
 el corazón comiera
 a bocados, la sangre me bebiera,
 el alma le sacara,
 y el alma, ¡vive Dios!, despedazara,
 si capaz de dolor el alma fuera.
 (*MH*, II, vv. 999-1015)

disteis al dolor que paso,
de mi triste muerte el cielo
os haga el violento cargo.
(III, vv. 2798-2805)

Seleuco, que acaba de entrar con Nise y acompañamiento, se siente responsable y le promete restaurar su honra haciendo cumplir la ley del adulterio y sacándole a su hijo los ojos, mas Nise le recuerda que, siendo el heredero, “¿Cómo ha de quedar sin ojos?” (III, v. 2844). También los nobles piden su perdón y hasta el propio Alejandro. Nise, siempre oportuna, sugiere a su padre que tiene “honor y poder” para honrar a Alejandro. Pero la ley debe cumplirse, y Seleuco lo soluciona dando mayor ejemplo aún si cabe, es decir, puesto que dicta sacar los ojos, uno será del Príncipe y otro del propio Rey, para que Demetrio tenga siempre presente la piedad y la justicia y los vasallos tiemblen “de aquel castigo / que en su rey se ejecutó” (III, vv. 2888-89). Un rey que en modo alguno ha sido ejemplar, sino despótico, hipócrita y arbitrario, y que tampoco escapará a las burlas de Greguesco, que lo define como un rey de Carnaval:

GREGUESCO. Bien haya quien te parió,
Rey justiciero, Rey sabio,
Rey grande y Rey de tapiz,
con un cetro y ropón largo.
(III, vv. 2850-53)

Nadie recuerda ya a la pobre Aurora, cuyo cadáver, a diferencia del de Mencía, no se muestra en escena como síntoma de la barbarie. Y si también en *A lo que obliga el honor* el Rey reconoce el error de haber concertado un matrimonio de conveniencia y autoriza a D. Enrique a casarse de nuevo, como sucede también en *El médico de su honra* en que D. Gutierre ofrece su mano ensangrentada a Leonor y ella acepta recibir la misma cura que la primera esposa si cae “enferma” (MH, III, vv. 885-903), Seleuco consiente, por fin, la boda de Alejandro con Nise, que no puede evitar exclamar: “¡Dichoso el mal que tal bien / ha causado!” (III, 2911-12).³⁶

Y Greguesco remata la única tragedia de Moreto con unos versos más propios de entremés que de tragedia:³⁷

³⁶ Lo mismo dice D. Álvaro cuando secuestra a Serafina: “Diga la fama / que siempre la propia dicha / está en la ajena desgracia” (PD, II).

³⁷ No compartimos la opinión de Mackenzie (1994, 125) acerca de la impresión final que deja la obra: “Este drama moretiano bien merece el aplauso que al final el poeta nos pide, no sólo por su profundo contenido ideológico, sino porque está dotado de una gran calidad trágica. El que el rey tirano no pierda la vida al final sirve, lejos de disminuir, para intensificar nuestra tristeza, inquietud y presentimiento. Su personalidad nos deja del todo convencidos de que en el futuro este rey volverá a cometer injusticias igualmente atroces.” Aunque es cierto que el final estremecedor, con el perdón que el propio Rey otorga –y en *El pintor de su deshonra* incluso los padres de las víctimas porque “aunque mi sangre derrame, /

GREGUESCO. ¡Vivan los dos reyes tuertos
a par de Matusalén!
(III, vv. 2916-17)

La producción de Agustín Moreto ha sido dividida (Lobato 2010, 65) en dos períodos. En el primero, que va de 1637 a 1654, escribe veintiún obras en solitario y dieciocho en colaboración, y en el segundo, de 1655 a 1669, escribe veintiún obras en solitario y dos en colaboración, lo cual hace un total de sesenta y dos piezas, a las que habría que sumar las treinta y cinco de su teatro breve. Todas, menos una, son comedias: *La fuerza de la ley*, publicada en la *Primera parte de comedias de Agustín Moreto* (1654), edición preparada por el propio dramaturgo, emerge como representante solitaria del género trágico en el fecundo mar de la comedia moretiana.

Esa visible inclinación por lo cómico ha llevado a la crítica a atribuir a Moreto una escasa capacidad para lo trágico,³⁸ como dice Kennedy (1932, 113): “there is not a single play that in his whole secular theatre wich conforms to the technical requirements of a tragedy”, aunque considera con potencialidad trágica que, sin embargo, no llega a ser desarrollada, *El licenciado Vidriera*, *Travesuras son valor*, *El valiente justiciero* y *La fuerza de la ley*, la cual clasifica como “comedia de carácter”. Similar opinión manifiestan Caldera (1960), Casa (1966), Castañeda (1974), García Martín (1980) y Mackenzie, que apunta la poca inclinación de Moreto a mostrar y analizar personajes y pasiones “elevadas” (1994, 165) pero destaca de *La fuerza de la ley* su “profundo contenido ideológico” y su “gran calidad trágica” (1994, 125).

Creemos, sin embargo, que Moreto no es incapaz de escribir tragedias, sino que probablemente era un género que no le interesaba o en el que no creía, pues *La fuerza de la ley* no sólo reproduce, como hemos ido viendo, las situaciones esenciales del género, sino que incluso aporta motivos nuevos relativos al comportamiento de los esposos.

más que ofendido, obligado / me deja” (III, vv. 1026-28) y “aunque a mi hijo me mate, / quien venga su honor, no ofende” (III, vv. 1030-31)– al marido que ha matado a su esposa y, si la jerarquía social no se lo impide, también al pretendiente (*PD*; *SASV*), y el permiso para que éste vuelva a casarse y repetir, si fuera el caso, el crimen, es propio de las tragedias de honra.

³⁸ No sólo se ha afirmado la incapacidad de Moreto para la tragedia, también la de todo el pueblo español por razones del carácter nacional a causa del “desdén de la piedad y el miedo metafísico o el pudor de los demás” (Sender, 1952, 253) o de la presencia constante en su teatro de una “acre ironía” contraria a la inocencia trágica (MacCurdy, 1971, 532). MacCurdy (1973) vuelve sobre el tema de la supuesta inhabilidad trágica española e indica que, además del carácter nacional, se ha señalado el divorcio de la tradición y la ignorancia de la teoría clásica sobre la tragedia como impedimentos al género, lo cual no considera cierto porque Lope de Vega y sus seguidores aprovecharon los temas trágicos pero se apartaron de la forma trágica tal y como la cultivaron los antiguos y los renacentistas, aunque lo mismo hizo Shakespeare y, sin embargo, Leandro Fernández de Moratín (1944, 473) no lo calificó de incapaz de escribir tragedias.

A diferencia de las mujeres de las tragedias de honra, Aurora no comete ninguna imprudencia que la lleve directamente a ser juzgada culpable de deshonor. Por el contrario, Mencía (*MH*) y Leonor (*SASV*) animan al pretendiente a pedir explicaciones a la dama acerca de las razones que la han llevado a casarse y favorecen de este modo el encuentro clandestino con D. Enrique y D. Luis que desatará las sospechas de su marido; Serafina (*PD*) desmiente con lágrimas sus palabras de rechazo hacia D. Álvaro, que llegará incluso a secuestrarla, y Elvira (*A lo que obliga...*) se muestra celosa ante el Príncipe al sorprenderlo cortejando a otra dama, hecho que lo empujará a convertirse en “César o nada” y “morir o vencer” (III, p. 511 b). Mencía hasta se atreve a escribir un papel a D. Enrique rogándole que no se marche de Sevilla –irónicamente para que no la culpen a ella– que sabe que la compromete, y que nunca llegará a terminar pues, sorprendida por su esposo, servirá para firmar su sentencia de muerte,³⁹ y lo mismo hace Elvira, que escribe al Príncipe pidiéndole que la olvide, pero admitiendo su amor, una carta que será descubierta por su marido. Casandra (*El castigo...*), la única que consuma el adulterio, se empeñará en mantener su relación con Federico, el cual, tras el regreso del Duque de Ferrara, pretende conlucirla y casarse con su prima, aunque ignora que ésta quedó “sin alma” (III, v. 2078) al ver el reflejo de un beso de los amantes en un espejo –“tan ciegos / que parece que compiten / en el amor y el desprecio” (III, vv. 2081-83).

Aurora, sin embargo, no es responsable de las pruebas que la acusan. Ella entregó su retrato a Demetrio antes de saber que sería casada con Alejandro, y ese objeto será precisamente el que la inculpe ante su marido cuando lo advierta entre las manos del Príncipe dormido. Tampoco es ella quien introduce papeles entre los ramilletes de flores que éste recibe puntualmente sino Irene, pues aunque Demetrio exclame “Mas ¿qué veo? / ¡Este papel es de Aurora!” (III, vv. 2370-71), cuando lo lea comprobaremos que es la criada la que transmite sus propias impresiones: “Mi señora está desesperada...”. Es Irene quien anuncia al que cree Demetrio: “Al punto a avisarla voy, / porque de tu ausencia está / fuera de sí” (III, vv. 2531-32) y, al saber Aurora del encuentro concertado por la criada, se siente turbada y temerosa y apenas acierta a hablar. Ahora bien, cuando lo hace, confirma todo lo dicho por aquella –“vuestra ausencia me tenía / ya sin mí” (III, vv. 2572-73)– pidiéndole que no dude de su amor “porque mi pecho ha vencido / vuestra fineza, señor” (III, vv. 2585-86). Solo que, como sucede en las tragedias de honra, no sabe que en realidad no está hablando con el pretendiente sino con su marido o, caso de estar haciéndolo, que su esposo está escuchando escondido. Mas también en esto se distingue de las otras protagonistas trágicas, pues ella nunca niega ante Demetrio sus sentimientos, como sí tratan de hacer Mencía, Serafina, Leonor y Elvira. Aurora no peca de imprudente sino de confiada, a pesar de haber intentado poner en práctica los astutos consejos de Irene acerca de

39 D^a. MENCÍA. Pruebas de honor son peligrosas pruebas;
pero con todo quiero
escribir el papel,
(*MH*, III, vv. 359-61)

cómo debe comportarse una mujer casada para salvaguardar las apariencias y a pesar de, aun reconociendo su pasión, tratar de resistir, aunque sin demasiada convicción, a los embates del Príncipe.

También Alejandro presenta diferencias significativas con respecto a los maridos ultrajados. Como D. Enrique (*A lo que obliga...*), se casa sin desearlo por imposición del Rey, pero aquel no tiene otro amor que olvidar, mientras que el protagonista de Moreto permanece tan fiel a su devoción hacia Nise como Aurora hacia Demetrio. De hecho, parece olvidar la gravedad de lo sucedido en la escena en la que se lastima el pie y sorprende en su casa a su esposa con el Príncipe muy alterado en cuanto Nise aparece para devolverle el retrato que él le había entregado, y cuando en la tercera Jornada acude a la Corte para asistir a Seleuco, le preocupa más encontrarse con Nise que dejar desamparada a Aurora. Solo al ver que Demetrio, dormido, sostiene un retrato de ella, recuerda lo que debe hacer un marido si tiene motivos de sospecha, y en realidad regresa a la quinta alertado por Greguesco de la posibilidad de su deshonor tras comprobar el criado que Demetrio ha sacado un papel de entre los ramilletes de flores. Tampoco se siente Alejandro devorado por los celos –que llegan a vampirizar a D. Gutierre (*MH*) y D. Luis (*SASV*)– ni lamenta, como hacen todos los maridos de las tragedias, que su honor dependa del comportamiento de su mujer,⁴⁰ pues ni el suyo es

-
- ⁴⁰ D. JUAN. (...)

¡Mal haya el primero, amén,

que hizo ley tan rigurosa!

Poco del honor sabía

el legislador tirano,

que puso en ajena mano

mi opinión, y no en la mía.

¡Que a otro mi honor se sujete,

y sea ([;oh] injusta ley traidora!)

la afrenta de quien la llora,

y no de quien la comete!

(*PD*, III, vv. 487-96)
- D. GUTIERRE. (...)

A peligro estáis, honor,

no hay hora en vos que no sea

crítica, en vuestro sepulcro

vivís, puesto que os alienta

la mujer, en ella estáis

pisando siempre la huesa.

(*MH*, II, vv. 643-48)
- D. LOPE.

Leonor es quien es y yo

soy quien soy, [y] nadie puede

borrar fama tan segura

ni opinión tan excelente.

Pero sí puede (¡ay de mí!)

que al sol claro y limpio siempre,

si una nube no le eclipsa,

por lo menos se le atreve,

intachable ni tal absoluto es su principal preocupación, aunque diga que hay que extirpar del cuerpo social el miembro enfermo y, como los demás, llegado el momento dicte sentencia en el tribunal del honor “donde la razón preside” (III, vv. 2712) y “echó la razón el fallo” (III, vv. 2721).

Y aquí Moreto introduce un elemento exclusivo que no se da en ninguna de las tragedias de honra citadas. Alejandro es el único marido que mata a su mujer en el mismo instante en que ella parece haber cedido ante el pretendiente. D. Gutierre (*MH*) mata a Mencía tras sorprenderla escribiendo una carta comprometedor, Leonor (*SASV*) no llega a encontrarse con D. Luis, a quien ha ahogado D. Lope, Elvira (*A lo que obliga...*) es despenada por su marido y Casandra (*El castigo...*) asesinada no por esposo sino por Federico, que cree estar matando a un enemigo de su padre. Sólo en *El pintor de su deshonra* D. Juan Roca mata a Serafina y a su pretendiente de sendos disparos en escena en el momento en que ella, que ha despertado de una pesadilla, se abraza a D. Álvaro, al que siempre se ha resistido a pesar de haberla éste secuestrado – “Tú, conseguida, no puedes / conseguirme; pues es claro / que no consigue quien no / consigue el alma” (*PD*, III). Pero el crimen de Aurora, como todos los demás, sucede “dentro”, y el espectador nunca sabrá si tuvo tiempo de consumar el adulterio o si sus últimos recelos antes de salir de escena con Demetrio le permitieron dudar hasta el final, pues Alejandro se define después ante el Príncipe como “Quien lava su honor manchado” (III, v. 2749), no perdido.

Por eso Moreto no presenta un marido enajenado inmerso en la espiral de celos y destrucción que, partiendo de sospechas no siempre bien fundadas, ha quedado instalado en una identidad metafórica –médico de su honra, pintor de su deshonra, juez de su honor...– sino un valiente general (I, vv. 163-270) que pide al ofensor que le quite la vida para evitarle la humillación pública. Alejandro no pretende disfrazar el asesinato de accidente ni ocultar sus motivos haciendo creer que no se trata de un castigo ni de una venganza por cuestiones de honra, ni se siente satisfecho por haber cumplido con un imperativo social.

Moreto construye una tragedia siguiendo los parámetros formales del género en la que la honra no es más importante que el amor, móvil de todos los personajes, pues ni siquiera el matrimonio y sus implicaciones es capaz de contener la pasión de Aurora por Demetrio ni la de Alejandro por Nise. Ambos hermanos se comportan como todos los pretendientes y mujeres despechadas de las tragedias. Demetrio antepone su deseo al honor de Aurora, no atiende a razones y, con sus imprudencias, precipita la muerte de su amada. Nise recuerda a Leonor en *El médico de su honra*, a la que D. Gutierre deja para casarse con Mencía, pero ella sabe esperar su oportunidad y consigue la mano ensangrentada de D. Gutierre como promesa de casamiento, al tiempo que acepta que repita en ella la cura aplicada a Mencía.⁴¹ Nise no maldice, como hace

si no le mancha, le turba,
y al fin, al fin le oscurece.
(*SASV*, II, vv. 315-24)

⁴¹ D. GUTIERRE. Los que de un oficio tratan,

aquella, a Alejandro, pero alimenta una amargura hacia Aurora que no sólo manifiesta con juegos de palabras sobre el alba, el sol y la aurora, sino que se declara celosa porque su prima puede gozar a quien ella creía suyo. Finalmente, en lugar de conmovirse con la muerte de Aurora, insinúa a su padre que no debe dejar ciego al heredero y, lo más importante, que en lugar de castigar tan duramente a su hermano puede reparar el agravio causado a Alejandro con honores: cuando Seleuco la entrega en matrimonio, Nise no puede reprimir su alegría manifestando que tantos males han desembocado en su felicidad.

Y llegamos al elemento más claramente contrario a la esencia de la tragedia: las intervenciones continuas y exageradas del gracioso que, como hemos ido viendo, destruyen todos los momentos álgidos de la obra. Como también son excesivos los dos discursos de la criada, el primero incitando al disimulo, el segundo al adulterio, ambos cuestionando la necesidad del honor. Ahora bien, no es que lo cómico esté proscrito en la tragedia barroca. Ya dijo Lope que “Lo trágico y lo cómico mezclado (...) harán grave una parte, otra ridícula”, y en todas las tragedias aparecen graciosos. Pero sus intervenciones no deconstruyen las escenas en las que participan. Es más, lo característico es la implicación final del gracioso en la tragedia: Batín (*El castigo...*) conoce el sufrimiento de Federico y su amor por Casandra, y cuando el Duque ejecuta su venganza, pide alejarse de la Corte, espantado por el horror de lo sucedido. Coquín (*MH*) aún llega más lejos; cuando advierte que D. Gutierre ha dejado encerrada a su esposa y ha ido a buscar al barbero para practicarle una sangría, corre a buscar al Rey para intentar evitar la muerte de Mencía, y el propio barbero, sospechando también, marca con sangre la puerta de la casa para poder después encontrarla. Y en *El*

	ponen, señor, a las puertas un escudo de sus armas; trato en honor, y así pongo mi mano en sangre bañada a la puerta; que el honor con sangre, señor, se lava.
REY.	Dádsela, pues, a Leonor; que yo sé que su alabanza la merece.
D. GUTIERRE.	Sí la doy. [<i>Dale la mano.</i>] Mas mira que va bañada en sangre, Leonor.
D ^a . LEONOR.	No importa; que no me admira ni espanta.
D. GUTIERRE.	Mira que médico he sido de mi honra: no está olvidada la ciencia.
D ^a . LEONOR.	Cura con ella mi vida, en estando mala.
D. GUTIERRE.	Pues con esa condición te la doy. (<i>MH</i> , III, vv. 885-903)

caballero de Olmedo (1615-26) de Lope de Vega es el gracioso Tello el que regresa a Medina para denunciar ante el Rey a dos caballeros que han asesinado a su señor en el camino.

También Greguesco se implica en el conflicto, pero no como los personajes citados, sino como el criado de *Los comendadores de Córdoba* (1598) de Lope, que revela a su señor la deshonra que se está viviendo en su casa porque ha sido rechazado por la criada, que prefiere a otro. Entonces regresa de noche con el Veinticuatro y éste mata a su mujer y su prima con sus amantes, los criados y todos los animales de la casa para no dejar testigos. Greguesco alimenta también el furor del Príncipe cuando, para vengarse porque no le ha pagado, le dice que Aurora y Alejandro viven el uno para el otro, y es el que previene a Alejandro, más interesado por ver a Nise de nuevo, de la deshonra y lo hace regresar a la quinta:

ALEJANDRO. (Ap. Mi honor silencio me dé;
la lealtad de este criado
me obliga a fiarme dél,
pues él aviso me ha dado
que a mi deshonra crüel
amaga tan triste estado.)
(III, vv. 2491-96)

Moreto, por lo tanto, conoce los parámetros del género trágico y reproduce sus situaciones esenciales, pero rompe con la simetría de sus caracteres y abusa de lo cómico para deconstruir lo trágico. Aunque los acontecimientos lo sean, la manera de abordarlos les resta verosimilitud y suspende las emociones del espectador, que en momentos decisivos se siente interpelado desde el tablado o empujado a la risa inconveniente. El dramaturgo diseña un conflicto de amor y honor pero adopta un punto de vista irónico y pragmático que va socavando el dramatismo de la tragedia.

Sin embargo, pese a la demoledora y sistemática deconstrucción que lleva a cabo de un género tan prestigioso, *La fuerza de la ley* fue muy bien acogida, a juzgar por las representaciones que se hicieron en el XVII y el XVIII.⁴² El éxito de Moreto, por otra parte, lo prueban datos objetivos, tales como la puesta en escena de sus obras por parte

⁴² La primera representación tiene lugar en Toledo en 1651, pero hay noticias de otra el 22 de enero de 1682, “para sus Majestades en Palacio”, otras tres los días 13, 14 y 15 de febrero de 1696 en el Corral del Príncipe y de otras más en Valladolid en 1684, 1686, 1690 y 1692. Observando la cartelera madrileña del siglo XVIII se deduce que Moreto era uno de los autores preferidos junto con Calderón, Rojas Zorrilla, Matos Frago y Diamante. *La fuerza de la ley* fue representada en el Teatro de la Cruz en octubre de 1710 y 1714, en noviembre de 1716, en octubre de 1734 y 1745, en abril y noviembre de 1769 y en junio de 1771. En el teatro del Príncipe fue representada en diciembre de 1718 y en octubre de 1735 y 1775. Hay también noticias de su representación en Valencia el 13 de septiembre de 1717, en Sevilla en 1771 y 1772 y en Barcelona en 1786 (Cf. Borrego, 2008, 96-97).

de las compañías más conocidas de la época⁴³ –*La fuerza de la ley* fue estrenada por la de Sebastián de Prado y representada después por la de Simón Aguado y la de Manuel Vallejo–, el hecho de ser el segundo autor con más obras publicadas en los cuarenta y siete volúmenes de *Comedias escogidas* impresos en el siglo XVII (Lobato, 2010, 69), sólo superado por Calderón, o el que comparta con éste 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.⁴⁴ En 1697 y 1704 se publican sendos tomos de comedias muy similares a las colecciones que solían editarse en España y Portugal. Se trata de ediciones falsificadas que dicen haber sido hechas en Colonia y Bruselas respectivamente, por lo que en un principio no se identificó su procedencia sefardí. Pero el nombre del impresor, Manuel Texera (Tartaz), y el de los patrocinadores, Manuel de Belmonte y Gil López Pinto, no deja lugar a dudas. Este último debía pertenecer a la familia de los Pinto, una de las principales entre los sefardíes de Amsterdam y muy aficionada al teatro, pues sabemos que se representó en su casa *La vida es sueño* (Boer 1992, 166-67). No era una excepción. Con frecuencia, los sefardíes acomodados invitaban a artistas e incluso traían a compañías de teatro y ópera para animar sus veladas.

La falsificación de la portada de las citadas colecciones servía para vender las ediciones también entre un público cristiano, pero el principal destinatario era el público sefardí, pues aunque las comedias elegidas eran las mismas que se representaban y leían en la Península, presentan pequeños pero significativos cambios textuales para evitar herir su sensibilidad. Así, han desaparecido las exclamaciones a la Virgen o a Jesús, tan frecuentes en las comedias, sustituidas por “Dios” o “Dios bendito” y se han eliminado las referencias a la Trinidad. Los lectores cristianos probablemente no notarían esos sutiles cambios, que muy poco alteraban el texto, e incluso hubo casos en los que no se suprimieron los chistes antijudíos, como sucede en *Antíoco* y *Seleuco* de Moreto, publicada en *Doze comedias* en Amsterdam en 1697, pues en la página 24 leemos: “Señores, vamos camino, / qué es esto? acaso está aquí / enterrado algún Iudío?”.

Aunque se especializó en el género cómico, Moreto experimenta con la tragedia y el éxito le sonríe, pero no vuelve a repetir tal proyecto. Quizá con una vez bastaba para demostrar lo que pudo haberse propuesto. Que Lope de Vega no era infalible. Que el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* no había dicho la última palabra en todo.

⁴³ Representaron obras de Moreto las compañías de Antonio García de Prado, Gaspar Fernández de Valdés, Diego Osorio, Sebastián García de Prado, Juan Vivas, Antonio Escamilla, Francisco García *el Pupilo* y Juan Francisco Ortiz (Lobato, 2009, 215).

⁴⁴ “En 1750 fue instituida [en Amsterdam] una sociedad de amigos del teatro español. Aparte de las comedias también se dedicaban a representar óperas en traducción francesa. Fue una sociedad elitista y cerrada; sólo podían asistir aquellos que compartieran los gastos de las funciones. Los socios fundadores disponían de entradas especiales que regalaban a sus amigos. El repertorio de la sociedad eran comedias de Calderón y Moreto y comedias y tragedias famosas, traducidas al español. La sociedad debe haber existido unos quince años” (Boer, 1992, 168).

Moreto demostró con *La fuerza de la ley* que no siempre “los casos de honra son mejores”, y que no siempre “mueven con fuerza a toda gente”. Que lo más importante no es la historia, sino cómo se cuente. Que la emoción depende del enfoque que se da al conflicto. Que renunciar a lo trágico y apostar por lo cómico no significaba incapacidad o desconocimiento. Si Calderón se pregunta, con D. Juan Roca “¿Cómo bárbaro consiente / el mundo este infame rito?” (*PD*, III, vv. 505-06) y a través de la crueldad pone de manifiesto la irracionalidad del orden establecido por el honor, Moreto encontró otra forma de poner en evidencia los estereotipos de ese mismo sistema: impedir, a cada paso, tomar en serio sus lecciones aun a costa de hacer tambalear los cimientos del espectáculo, esto es, la ilusión teatral. Al fin y al cabo, Lope ya había dicho dónde había que buscar todas las respuestas:

Oye atento, y del arte no disputes,
que en la comedia se hallará modo
que, oyéndola, se pueda saber todo.
(*Arte nuevo*, vv. 387-89)

Sin embargo, contrariamente a lo que dice Bances Candamo, Moreto no se dejó “arrastrar del vulgar aplauso del Pueblo”, pues de haberlo hecho habría continuado escribiendo obras como *La fuerza de la ley*, cuyo éxito prueba que el público sí supo apreciar los aires de renovación que traía una pieza como esa. Moreto no estraga la pureza de los géneros menos que cualquier otro dramaturgo contemporáneo, pero se atreve a plantarle cara al mismísimo Fénix de los Ingenios y a su mejor discípulo, Calderón de la Barca. Si el primero había acertado en su vejez a definir el modelo de tragedia “escrita al estilo español” y el segundo le había dado una forma perfecta, Moreto se pregunta qué pasaría si realmente nos atreviéramos a mezclar lo trágico y lo cómico hasta sus últimas consecuencias. El resultado es *La fuerza de la ley*, donde los criados dirigen las actuaciones de sus amos y hasta el sentir del espectador, al que avisan y aleccionan, donde el ardor amoroso equivale a la sarna o a la mala digestión de unos pimientos, donde el acecho de la deshonra puede justificarse con un dolor de tripas. Moreto es un pionero que comprueba en efecto lo que tantas veces se había dicho: que ningún género es inamovible, ni siquiera la tragedia. Moreto se atrevió a llamar al honor “pataratero” y a culparlo de la infelicidad gratuita, a convertirlo en un agujero en una armadura, en una “mental bambolla” que no da de comer, pues el que lo tiene “no puede poner la olla” (II, v. 1561). Se atrevió a ridiculizar un precepto que debía ser sagrado para los nobles, pero al que poco le debían aquellos que no lo eran, que contemplaban a distancia los sacrificios que tal código exigía. Y, relativizando lo indiscutible, pudo haber continuado con la fórmula teatral que había descubierto. Con la audacia de su estrategia, Moreto supo adelantarse a su tiempo, y al público le gustó la experiencia. Nunca sabremos qué habría pasado de haber continuado por el camino de la deconstrucción. Pero sí sabemos lo que sucedió cuando lo hicieron otros:

Arniches lo llamó “tragedia grotesca”, Muñoz Seca “astracán”, Valle-Inclán “esperpento”.

Obras citadas

- Alcázar, José. Bartolomé José Gallardo. *Ortografía castellana. Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*. [s.l.]: [s.n.], 1863-89. [Madrid : Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra]. I, núm. 96.
- Álvarez Sellers, María Rosa. *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*. Kassel: Reichenberger, 1997. (Colección "Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura", nº 33, 34 y 35).
- . "La tragedia de honra: de Lope y Calderón a Matos Fragoso y Enríquez Gómez." M. R. Álvarez Sellers ed. *Literatura portuguesa y literatura española: influencias y relaciones. Cuadernos de Filología. Anejo XXXI*. Valencia: Universitat de València, 1999. 207-26.
- . *La tragedia española en el Siglo de Oro: La vida es sueño o el delito del nacimiento*. Premio Nacional de Ensayo "Becerro de Bengoa" (V Edición). Vitoria: Diputación Foral de Álava, 1994.
- . "Um dramaturgo português na Corte espanhola: procedimentos de reescrita de Matos Fragoso em *El sabio en su retiro y villano en su rincón*." Eds. Petar Petrov, Pedro Quintino da Sousa, Roberto López-Iglésias Samartim y Elías J. Torres Feijó. *Avanços em Literatura e Cultura Portuguesas. Da Idade Média ao século XIX*. Santiago de Compostela: Através Editora, 2012. 163-79.
- Bances Candamo, Francisco. Ed. Duncan W. Moir. *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*. London: Tamesis Books, 1970.
- Boer, Harm den. *La literatura hispano-portuguesa de los sefardíes de Amsterdam en su contexto histórico-social (ss. XVII y XVIII)*. Amsterdam: University van Amsterdam, 1992.
- Borrego Gutiérrez, Esther. "La recepción de tragedias de honor conyugal con mixtura de discursos. El caso de *La fuerza de la ley* de Agustín Moreto." Eds. María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel. *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid: Iberoamericana, 2008. 73-100.
- Caldera, Ermanno. *Il teatro di Moreto*. Pisa: Goliárdica, 1960.
- Calderón de la Barca, Pedro. Ed. Ángel Valbuena Briones. *A secreto agravio, secreta venganza*. Madrid: Espasa-Calpe, 1967.
- . Ed. Ángel Valbuena Briones. *El médico de su honra. El pintor de su deshonra*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
- . Ed. Jesús Pérez Magallón. *El médico de su honra*. Madrid: Cátedra, 2012.
- . Ed. Ángel Valbuena Briones. *El pintor de su deshonra*, en *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1959. I, 959-1001.
- Carreño, Antonio. "Las 'causas que se silencian': *El castigo sin venganza* de Lope de Vega." *Bulletin of the Comediantes* 43 (1991): 5-19.
- Casa, Frank P. *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*. Cambridge: Harvard University Press, 1966.
- Castañeda, James Agustín. *Agustín Moreto*. New York: Twayne Publishers, 1974.

- Castillejo, David. *Guía de ochocientas comedias del Siglo de Oro para el uso de actores y lectores*. Madrid: Ars Millenii, 2002.
- Críez Garcés, Pedro Luis. "Visiones del honor en dos dramas de Moreto: *La fuerza de la ley* y *Antíoco y Seleuco*." *Bulletin of Spanish Studies* 85.7-8 (2008): 109-24.
- Entrambasaguas, Joaquín de. *Lope de Vega y su tiempo. Estudio especial de El villano en su rincón*. Barcelona: Teide, 1961.
- Fernández de Moratín, Nicolás & Leandro. *Obras de Don Nicolás y de Don Leandro Fernández de Moratín*. Vol. II. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1944.
- Fradejas, José. "Sobre la fuente de *La fuerza de la ley* de Moreto." Eds. Jesús Cañedo e I. Arellano. *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. Pamplona: Eunsa, 1987. 95-110.
- García Martín, Manuel. *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1980.
- Julio, M. Teresa. "Agustín Moreto y el drama de honor conyugal: *La fuerza de la ley*." *Bulletin of Spanish Studies* 85.7-8 (2008): 125-36.
- Kennedy, Ruth L. *The Dramatic Art of Moreto*. Philadelphia: University Press, 1932.
- . "The Theme of "Stratonice" in the Drama of the Spanish Peninsula." *Publications of the Modern Language Association* 55: 4 (1940). 1010-32.
- Lobato, María Luisa. "La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)." *Studia Aurea* 4 (2010): 53-71.
- . "Los fundamentos del teatro de Moreto." *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Madrid: Iberoamericana, 2009. 207-30.
- López de Abiada, José Manuel. "Sobre el honor en tres comedias menores de Moreto: *La fuerza de la ley*, *La traición vengada* y *Primero es la honra*." Eds. Alberto Roncaccia, Massimiliano Spiga y Antonio Stäuble. *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa (Atti del Convegno Internazionale. Losana, 14-16 novembre 2002)*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2004. 265-314.
- MacCurdy, Raymond R. "Lope de Vega y la pretendida inhabilidad española para la tragedia: resumen crítico." Eds. A. Davis Kosseff y José Amor y Vázquez. *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Madrid: Castalia, 1971. 525-35.
- . "The "problem" of Spanish Golden Age Tragedy: a review and reconsideration." *South Atlantic Bulletin* 38 (1973): 3-15.
- Mackenzie, Ann L. *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*. Liverpool: Liverpool University Press, 1994.
- Moreto, Agustín. Ed. Esther Borrego Gutiérrez. Dir. M. L. Lobato. *La fuerza de la ley. Comedias de Agustín Moreto. Primera Parte de comedias*. Kassel: Reichenberger, 2008. I, 37-243.
- Ortigoza-Vieyra, Carlos. "Aniquilamiento del móvil del honor en *Antíoco y Seleuco* de Moreto 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, 1969. 9-48.
- Sánchez Escribano, Federico y Alberto Porqueras Mayo. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos, 1972.
- Scarfe, Bruno. "Concerning the Publication by Carlos Ortigoza-Vieyra, 'Aniquilamiento del móvil del honor en *Antíoco* y *Seleuco* de Moreto respecto *El castigo sin venganza* de Lope'." *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association: A journal of Literary* 34 (1970): 292-307.
- Sender, Ramón. "Valle-Inclán y la dificultad de la tragedia." *Cuadernos Americanos* año 11 (65.5). México: Editorial Cultura, 1952. 241-54.
- Stroud, Matthew D. "Sources, Pre-Texts and Intertextuality." *Fatal Union. A pluralistic Approach to the Spanish Wife-Murder Comedias*. London & Toronto: Lewisburg: Bucknell University Press / Associat, 1990. 24-33.
- Urzaiz, Héctor. "Ni castigo ni venganza: la figura del rey en *Antíoco* y *Seleuco*, de Moreto." Ed. Luciano García Lorenzo. *El teatro clásico español a través de sus monarcas*. Madrid: Fundamentos, 2006. 237-68.
- Vega Carpio, Félix Lope de. Ed. Emilio Orozco. *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo. ¿Qué es el "Arte Nuevo" de Lope de Vega?* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978.
- . Ed. Nicolás Marín. *Cartas*. Madrid: Castalia, 1986.
- . Ed. David A. Kosoff. *El castigo sin venganza*. Madrid: Castalia, 1989.
- . Ed. Alonso Zamora Vicente. *El villano en su rincón. Las bizzarrías de Belisa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1963.