

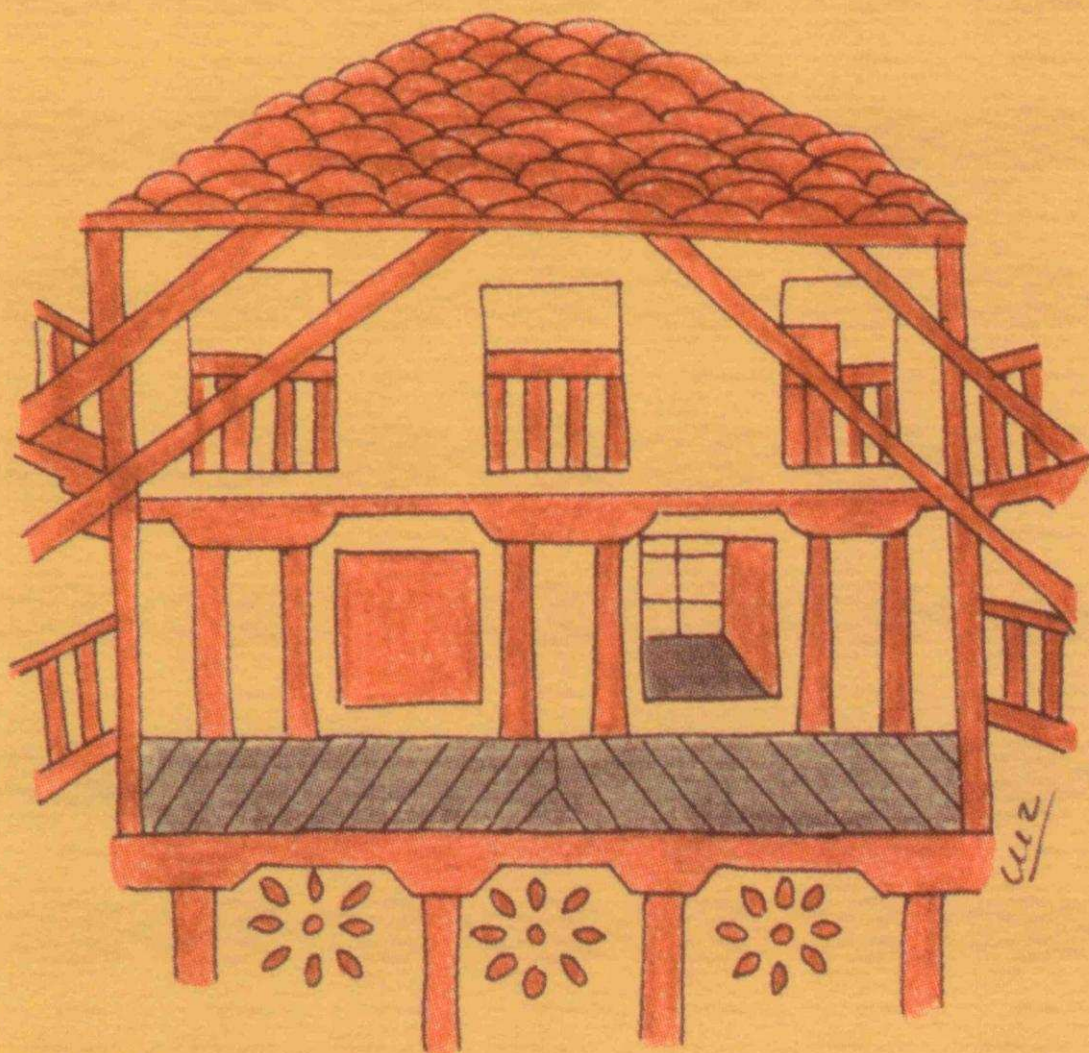
CUATRO TRIUNFOS ÁUREOS Y OTROS DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO

Aurelio González

Serafin González

Lillian von der Walde Moheno

Editores



EL COLEGIO DE MÉXICO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE TEATRO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO
DE LOS SIGLOS DE ORO

CUATRO TRIUNFOS ÁUREOS Y OTROS DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO

Edición de

Aurelio González

Serafín González

Lillian von der Walde Moheno



EL COLEGIO
DE MÉXICO



AITENSO

EL COLEGIO DE MÉXICO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE TEATRO ESPAÑOL Y NOVOHISPANO DE LOS SIGLOS DE ORO

México, 2010

862.309
C961

Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro / edición de Aurelio González, Serafn González, Lillia von der Walde Moheno. — México, D.F. : El Colegio de México : Universidad Autónoma Metropolitana : Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano del Siglo de Oro, 2010.
697 p. ; 23 cm.

ISBN 978-607-462-124-2

I. Dramaturgos españoles — Periodo clásico, 1500-1700 — Historia y crítica. 2. Teatro español — Periodo clásico, 1500-1700 — Historia y crítica. I. González, Aurelio, ed. II. González, Serafn, coed. III. Walde Moheno, Lillian von der, coed.

Primera edición, 2010

D.R. © El Colegio de México, A.C.
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

D.R. © Universidad Autónoma Metropolitana

D.R. © Asociación Internacional de Teatro Español
y Novohispano de los Siglos de Oro

ISBN 978-607-462-124-2

Impreso en México

Índice

FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA

RAFAEL GONZÁLEZ CAÑAL	
Las relaciones de comedias de Rojas Zorrilla	15
IGNACIO ARELLANO	
Poder y autoridad en la comedia de Rojas Zorrilla.	41
GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS	
Lances mexicanos en una comedia de capa y espada atribuida a Rojas Zorrilla: <i>Los encantos de la China</i>	61
FELIPE REYES PALACIOS	
La comedia de figurón, un subgénero híbrido en Rojas Zorrilla	83
DIEGO SÍMINI	
Rojas Zorrilla en Italia en el siglo XVII. El caso de <i>Persiles e Sigismonda</i>	95

ANTONIO MIRA DE AMESCUA

CHRISTOPHE COUDERC	
Estrategias matrimoniales y reproducción social en la comedia palatina de Mira de Amescua	105

ALEJANDRO ARTEAGA MARTÍNEZ	
La metáfora planetaria en <i>El palacio confuso</i> de Antonio Mira de Amescua.	135
ESTELA GARCÍA GALINDO	
Las figuras del Demonio y la santa pecadora en <i>La mesonera del cielo</i> de Mira de Amescua.	157
JOSÉ ELÍAS GUTIÉRREZ MEZA	
“¿Posible es que en sangre noble quepan bajos pensamientos?”	
El clero y la nobleza en <i>El esclavo del demonio</i> de Mira de Amescua.	171
ROBIN ANN RICE	
El tema de pactos con el diablo: variaciones idiosincráticas en <i>El esclavo del demonio</i> de Mira de Amescua y <i>El mágico prodigioso</i> de Calderón.	185

AGUSTÍN MORETO Y CABANA

RICARDO CASTELLS	
El papel contradictorio de la mujer esquivada en <i>El desdén, con el desdén</i> de Agustín Moreto.	205
JUDITH FARRÉ	
De amor, honor y mujeres en <i>Hasta el fin nadie es dichoso</i> , de Agustín Moreto.	217
LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES	
<i>El lindo don Diego</i> : relaciones amorosas, relaciones peligrosas.	235
JAVIER RUBIERA	
Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre <i>Santa Rosa del Perú</i>	259
HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA	
Estrategias cómicas de Moreto frente a la censura moral del teatro: el caso de <i>Antíoco y Seleuco</i>	273
ADRIANA ONTIVEROS VALDÉS	
La caracterización del gracioso en las comedias de enredo de Moreto.	297

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA Y OTROS

DONAJÍ CUÉLLAR	
La elaboración de la guerrera en <i>El amor en vizcatno</i> : a propósito de la “mujer varonil”.	313
JAIME CRUZ-ORTIZ	
El poeta lisboeta Jacinto Cordeiro y la comedia portuguesa.	331
A. ROBERT LAUER	
El concepto del honor en el teatro de Juan de Zabaleta.	345
CARLOS-URANI MONTIEL	
Reconstrucción escénica de <i>Eufemia</i> en tiempos de Lope de Rueda.	361

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

AURELIO GONZÁLEZ	
De la “Comedia famosa” a la “Gran comedia” <i>Mañana será otro día</i> . Las modificaciones de Vera Tassis.	381
LAURETTE GODINAS	
“Yo que en el retrete fui / de Veatriz el escondido”: creación de espacios y decisiones ecclóticas en las versiones manuscrita e impresas de <i>La desdicha de la voz</i> de Pedro Calderón de la Barca.	393
LORENA URIBE BRACHO	
Problemas de puntuación en <i>El hombre pobre todo es trazas</i> de Calderón.	409
NOELIA IGLESIAS IGLESIAS	
La tradición impresa de <i>El galán fantasma</i> de Calderón.	421
RODRIGO BAZÁN BONFIL	
Pendiente de un cabello: Tamar como nudo dramático de una obra calderoniana.	439
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
“Aquel monstruo de mi honor y prodigio de mis celos...”. La virtud y los celos en <i>El mayor monstruo del mundo</i>	451

MIRIAM PEÑA-PIMENTEL	
Mitología ridiculizada: construcción de la burla en <i>Céfalo y Pocris</i> de Calderón	461
ZAIDA VILA CARNEIRO	
La figura de Lucrecia en la obra de Calderón: el caso de <i>Amor, honor y poder</i>	471
LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO	
La silva en la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca	483
FÉLIX LOPE DE VEGA Y CARPIO	
LUZMILA CAMACHO PLATERO	
<i>Las famosas asturianas</i> : celebración de la castidad y de la mujer varonil ...	497
XIMENA GÓMEZ GOYZUETA	
Para un teatro de la voz en <i>La Dorotea: acción en prosa</i> de Lope de Vega ..	511
MONTSERRAT MOCHÓN CASTRO	
<i>El alcalde mayor</i> de Lope de Vega: destino de una doncella que iba para casada	521
JUAN RUIZ DE ALARCÓN	
SERAFÍN GONZÁLEZ	
La hipocresía del mundo. La recreación del protagonista en <i>La amistad castigada</i> de Ruiz de Alarcón	535
LILLIAN VON DER WALDE MOHENO	
<i>El tejedor de Segovia</i> , de Ruiz de Alarcón: objetos y escenificación	553
JORGE ALCÁZAR	
El pacto con el demonio en Ruiz de Alarcón, <i>Mira de Amescua</i> y Calderón	563

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

MARGARITA PEÑA	
<i>Los baños de Argel</i> de Cervantes: La comedia imposible	579
LUIS ALFONSO ROMERO GÁMEZ	
El amor como eje estructurante de la trayectoria dramática de Alimuzel de <i>El gallardo español</i> de Cervantes.	591
MARÍA STOOPEN GALÁN	
Trazos escénicos en dos episodios del <i>Quijote</i> . Las poéticas de la imitación y el desnudamiento	601

TEATRO DEL SIGLO DE ORO

FRANCISCO FLORIT DURÁN	
Las censuras previas de representación en el teatro áureo	615
ÁNGELA MORALES	
Relaciones entre la escena y la pintura. El teatro dentro del teatro, el cuadro dentro del cuadro.	639
CHRISTOPHER FOLLET	
Algunas versiones de la leyenda de la reina Sevilla en el teatro del Siglo de Oro	649

TEATRO NOVOHISPANO

MARÍA ÁGUEDA MÉNDEZ	
Diversas censuras españolas y novohispanas al género dramático como espejo pernicioso de las costumbres morales	669
OCTAVIO RIVERA	
La música en el teatro novohispano del siglo XVI	685

El papel contradictorio de la mujer esquiva
en *El desdén, con el desdén*
de Agustín Moreto

Ricardo Castells
Florida International University

Diana, la protagonista de *El desdén, con el desdén*, es uno de los ejemplos más conocidos de la mujer esquiva en el teatro español del Siglo de Oro. De acuerdo con Melveena McKendrick, la mujer esquiva es "the woman who [. . .] is averse to the idea of love and marriage. As a natural outcome, she is usually, but not invariably, averse to men as well"¹. Diana ha llegado a estas circunstancias debido a sus muchos años de estudio de la historia y la filosofía, las cuales le han demostrado que a lo largo de los siglos el amor sólo ha producido "ruinas y destrozos, / tragedias y desconciertos" (I, 837-38)². En cierto sentido, Diana nos recuerda el viejo refrán de *mujer que sabe latín, no se casa ni tiene buen fin*. El dicho indica que a una mujer culta le costará más trabajo casarse porque sería más inteligente que su esposo, lo cual crearía una situación contradictoria en una sociedad tradicional. Sin embargo, en esta variante del refrán, Diana tiene pretendientes de sobra, pero el resultado es el mismo: tampoco se va a casar porque sus estudios le han comprobado que para ella el matrimonio representaría una forma de muerte intelectual y espiritual.

Diana se siente muy segura acerca de sus conocimientos y su sabiduría, pero el trabajo presente tiene como propósito poner en tela de juicio la pro-

¹ *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: A Study of the Mujer Varonil*, Cambridge University Press, Cambridge, 1974, p. 142.

² En adelante sólo citaré por número de jornada y verso pues todas las citas son de la obra de Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, ed. de Francisco Rico, Castalia, Madrid, 1971.

fundidad de los estudios de la protagonista. Los demás personajes de *El desdén, con el desdén* consideran que Diana es una mujer culta pero confundida; sin embargo, hay muchos indicios de que la dama que aparece al principio de la obra no es tan lista como ella parece creer. Aunque Elizabeth Teresa Howe, por ejemplo, concluye que "Diana represents an educated woman well within the accepted limits of her time and social position"³, este trabajo sugiere que ella, al contrario, resulta tener una preparación bastante limitada. Sin embargo, ésta no es una condición permanente en la dama, ya que la obra demuestra una evolución personal que al final produce un personaje mucho más sensato y razonable⁴.

Como han demostrado Bruce W. Wardropper, Francisco Rico y William R. Blue⁵, la postura de Diana va en contra de una de las premisas más importantes del orden natural y social en la Europa del siglo XVII. Como nos indica su pretendiente Carlos, el Conde de Urgel, según las normas vigentes Diana tiene la responsabilidad de casarse y de tener hijos por motivos tanto humanos como políticos. Carlos indica que la supervivencia de la raza humana requiere que las mujeres acepten el amor, el elemento con el cual el orden natural "fabrica / el mundo a su duración / alcázares en que viva" (I, 182-84). Además, como es hija única del Conde de Barcelona, Diana tiene "la obligación de casarse" para mantener la estructura política del reino (I, 191)⁶. Debido a esta

³ "The Education of Diana in Agustín Moreto's *El desdén con el desdén*", *Romanische Forschungen*, 102 (1990), p. 155.

⁴ Diana dista mucho de la mujer estudiosa, como, por ejemplo, Ana en *No puede ser* de Moreto, una obra que representa "a plea for the recognition of woman's personal dignity and integrity and of her capacity for self-determination" (McKendrick, art. cit., p. 222). Para la mujer erudita en la comedia, véase a McKendrick (pp. 218-29).

⁵ Bruce Wardropper, "El desdén con el desdén: The Comedia Secularized", *Bulletin of Hispanic Studies* 34 (1957), p. 7; Francisco Rico, Introducción, *El desdén, con el desdén*, ed. de Francisco Rico, Castalia, Madrid, 1971, pp. 14-16; William R. Blue, "Echoing Desire, Mirroring Disdain: Moreto's *El desdén, con el desdén*", *Boletín de los Comediantes*, 38-1 (1986), p. 139.

⁶ Como ha notado McKendrick, las normas contemporáneas consideran que la postura de la mujer esquiva sobre el matrimonio y las relaciones humanas representa una rebelión inaceptable en contra de las leyes naturales. Como resultado de esta contradicción, al final de estas obras la mujer esquiva típicamente se enamora del protagonista y acepta su papel natural como esposa y futura madre (McKendrick, art. cit., p. 143). En un estudio de *La hija del aire* de Calderón,

presunta violación de la ley natural y de la tradición aristocrática, los demás personajes se oponen a la postura de Diana porque consideran que esta actitud representa un "error" (I, 210; I, 555) o hasta un "ciego desvarío" (I, 442).

Diana, por lo tanto, posee un carácter sumamente enigmático, ya que —a pesar de toda su erudición y sabiduría— los demás personajes no dejan de comentar acerca de su presunta ignorancia. Empero, como ha observado el filósofo e historiador de ideas Isaiah Berlin, en la vida pública hay una diferencia muy marcada entre los conocimientos y la comprensión, y esta distinción crucial nos permite analizar el temperamento contradictorio de la mujer esquiva en esta comedia de Moreto. De acuerdo con Berlin,

What is called wisdom in statesmen, political skill, is understanding rather than knowledge—some kind of acquaintance with relevant facts of such a kind that it enables those who have it to tell what fits with what: what can be done in given circumstances and what cannot, what means will work in what situations and how far, without necessarily being able to explain how they know this or even what they know⁷.

De acuerdo con las ideas de Berlin, toda la preparación de Diana no le servirá en la vida pública porque le falta un entendimiento práctico acerca de la realidad social y política del reino. Sin embargo, pesar de esta importante deficiencia intelectual, Diana no alberga ninguna duda acerca de su inteligencia y sus conocimientos. Al contrario, como les explica a sus pretendientes, desde una edad temprana ella usó "el estudio y la lición" para comprobar el poder destructivo del amor a lo largo de los siglos (I, 833). Aunque los demás

María Cristina Quintero escribe: "In Calderón's time, motherhood as an institution was viewed in contradictory ways, from a political perspective. On the one hand, as Magdalena Sánchez suggests, maternity was considered an impediment to the ability to wield political power (x). On the other, the queen's body played an inestimable political role since its primary function was to provide an heir to the throne" (Cristina Quintero, "Gender, Tyranny, and Performance of Power in *La hija del aire*", *Bulletin of the Comediantes*, 53-1, 2001, p. 166). *El desdén, con el desdén* no presenta semejante contradicción al ser una comedia más ligera que sugiere que la maternidad representa una parte fundamental del poder político de Diana.

⁷ Isaiah Berlin, "The Sense of Reality", en *The Sense of Reality: Studies in Ideas and their History*, ed. de Henry Hardy, Chatto & Windus, Londres, 1996, p. 32.

personajes insisten en que ella está completamente equivocada, Diana cree que sus lecturas le han dado una sabiduría que los otros sencillamente no logran comprender:

Cuanto los sabios supieron,
cuanto a la filosofía
moral liquidó el ingenio,
gastaron en prevenir
a los siglos venideros
el ciego error, la violencia,
el loco, el tirano imperio
de esa mentida deidad,
que se introduce en los pechos
con dulce voz de cariño,
siendo un volcán allá dentro.
(I, 842-52)

A primera vista, los argumentos de Diana tienen cierta lógica interna porque ella al menos parece seguir la larga tradición de estudiosos europeos que critican los excesos del loco amor. Empero, Diana no comprende que desde la Antigüedad clásica hasta el periodo barroco, escritores como Platón, Marsilio Ficino y Baldassare Castiglione observan que existe una contradicción absoluta entre el amor honesto y puro que se manifiesta a través del matrimonio sagrado, y las pasiones alocadas del amor mundano. En vez de perderse en estos deseos sensuales, todos los pretendientes de Diana desean casarse con ella con la aprobación de su padre, luego parece que la dama no ha entendido la esencia de los estudios que requieren toda su atención⁸. Dado el hecho de que

⁸ Diana comenta: "¿Qué amante jamás al mundo / dio a entender de sus efectos / sino lágrimas, desdichas, / lágrimas, ansias, lamentos, / suspiros, quejas, sollozos, / sonando con triste estruendo / para lastimar las quejas, / para escarmentar los ecos?" (I, 853-60). Sin embargo, Castiglione indica que estos síntomas sólo se manifiestan en los que sienten un amor puramente lascivo, lo cual explica por qué ninguno de los personajes en *El desdén, con el desdén* sufre de esta forma. Según Castiglione, los que sienten una atracción física sí exhiben síntomas parecidos a los que describe Diana: "Questi tali innamorati adunque amano infelicissimamente, perché o vero non conseguono mai li desidèri loro, il che è grande infelicità [...] perché [...] altro non

equiparar el amor y la lujuria representa una evidente distorsión de la filosofía moral, no es de extrañar que los demás personajes lo vean como un evidente error. Por ende, el Príncipe de Bearne —uno de los pretendientes de Diana— concluye que las ideas de la dama son curiosas pero poco convincentes:

La mayor guerra, señora,
que hace el engaño al ingenio,
es estar siempre vestido
de aparentes argumentos.
(I, 891-94)

Si bien los pretendientes de Diana le indican los defectos en su proceso de raciocinio, la prueba más contundente de su confusión se ve en sus conversaciones con el gracioso Polilla, quien ayuda a Carlos a enamorar a la mujer esquiva. La primera vez que Polilla se presenta delante de Diana, lo hace hablando un latín pobrísimo, pero la dama no se da cuenta de un engaño lingüístico tan evidente. Como resultado de esta conversación, podemos ver que Diana es una mujer que *no* sabe latín, lo cual sugiere que no debe haber ningún impedimento intelectual para su matrimonio, con tal de que se dé cuenta de su error al oponerse a la ley natural. Es más, esta misma conversación demuestra que Diana no sólo no entiende que Polilla está hablando un latín improvisado, sino que tampoco sabe nada acerca de la geografía:

DIANA. ¿Dónde supiste de mí?
POLILLA. En Acapulco.
DIANA. ¿Dónde es?
POLILLA. Media legua de Tortosa;
y mi codicia ambiciosa
de saber curar después
del mal de amor, sarna insana,
me trajó a veros, por Dios,

si sente già mai che affani, tormenti, dolori, stenti, fatiche; di modo che l'esser pallido, afflito, in continue lacrime e sospiri, il star mesto, il tacer sempre o lamentarsi, il desiderar di morire [...] son le condicione che si dicono convenir agli innamorati". Véase Baldassare Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, ed. de Ettore Bonora, Grande Universale Mursia, Milán, 1972, p. 332.

por sólo aprender de vos.
Partime luego a La Habana
por venir a Barcelona,
y tomé postas allí.

DIANA.
POLILLA. Sí.
¿Postas en La Habana?

Y me apeé en Barcelona.
(I, 666-78)

Queda claro que Diana no tiene ni la más mínima idea de dónde pudiera estar Acapulco, y para colmo parece aceptar la respuesta de que queda cerca de Tortosa, que en realidad se encuentra justo al sur de Barcelona en la provincia de Tarragona. Peor todavía, parece estar convencida de que Polilla viajó del área de Tortosa a Barcelona haciendo escala en La Habana, pero al menos se sorprende de que haya llegado a la ciudad condal en postas.

Aunque la obra hace hincapié de la confusión de Diana, Moreto al menos nos deja saber que no es una condición natural en las mujeres, pues desde un principio las otras damas demuestran una forma de pensamiento más sensata. Es más, todas las mujeres de la corte comprenden el error de Diana, lo cual subraya el hecho de que ella no ha presentado una justificación convincente para hacerse mujer esquiva. Éste bien pudiera ser el fallo más grave de Diana, pues ella ha fundado una suerte de academia femenina en su palacio barcelonés cuyo único propósito es de difundir su rechazo del amor masculino. Diana justamente aparece en escena por primera vez en este espacio femenino junto con Cintia, Laura y unas damas que cantan una canción acerca del mito de Dafne y Apolo. Diana se alegra al escuchar cómo Dafne logra burlar a Apolo, pero esta escena parece ser otro ejemplo de su educación deficiente.

Aunque en la mitología clásica Dafne desde luego rechaza a Apolo, hay que recordar que la salva su padre—el dios de los ríos Peneos— quien la convierte en laurel para que no la pueda violar el dios del sol. Como Dafne se encontraba sola e indefensa justamente por ser una suerte de mujer esquiva, luego el mito nos recuerda los inconvenientes de esta actitud ante el amor. A su vez, el mito confirma la responsabilidad paterna de velar por el bienestar de una hija, algo que ha ignorado Diana al rechazar los deseos de su padre de que se case con

uno de sus pretendientes. Finalmente, Diana no sabe distinguir entre el amor honesto de los tres pretendientes, por una parte, y la atracción puramente física de Apolo por otra, de modo que a fin de cuentas entiende muy poco acerca de la mitología.

Aunque Diana considera que la historia de Apolo y Dafne sirve para corroborar sus ideas acerca del amor, no se da cuenta de que las otras damas de la academia no llegan a la misma conclusión. Por ejemplo, Cintia—su prima y su mejor amiga— revela en un aparte que rechaza la interpretación que hace Diana de este mito:

(¡Que por error su agudeza
quiera el amor condenar,
y si lo es, quiera enmendar
lo que erró Naturaleza!)
(I, 555-58)

Este aparte demuestra que la academia no ha cumplido con la función que le ha dado Diana, pero la situación se vuelve todavía más crítica una vez que las damas oyen el engaño que Carlos ha creado para conquistar a la dama. Carlos le explica al Conde de Barcelona que no tiene ningún interés en cortejar a su hija, y luego le dice a Diana que está todavía más en contra del amor que ella: “Yo, señora, / no sólo querer no quiero, / mas ni quiero ser querido” (I, 969-71). Una vez que Diana oye esta explicación de alguien que considera ser un “necio” (I, 1000), entonces decide que sería muy entretenido intentar enamorar a Carlos⁹.

⁹ De acuerdo con Elizabeth Teresa Howe, “By accepting Diana as a potential partner, playing on her ground and by her rules, Carlos eventually wins both her love and her respect [...] Rather than an obstacle to love and marriage, therefore, Diana’s education proves the linchpin of the courtship and eventual union of Moreto’s protagonists in *El desdén con el desdén*”. (Teresa Howe, art. cit., p. 161). Este ensayo sugiere que Carlos—en vez de jugar según las reglas del juego que establece Diana— crea una realidad alterna que subvierte las creencias de la dama y que la hacen entender los límites de una preparación equivocada. Diana sólo decide casarse cuando rechaza unas conclusiones que han sido el resultado de años de estudios deficientes.

Aunque este plan no parece digno de una dama que ha dedicado toda su vida al estudio de la filosofía, resulta ser importante porque demuestra de nuevo que Cintia es la más inteligente de las dos damas. Diana cree que todo es un juego inocente, pero Cintia no sólo se da cuenta del peligro que representa para su prima, sino que tiene la esperanza de que Diana caiga en su propia trampa:

DIANA. Cintia, rendido has de verle.
 CINTIA. Sí será; pero yo temo
 que se trueque la suerte.
 (Y eso es lo que yo deseo.)
 (I, 1029-32)

Para el final del primer acto, Moreto establece la dirección que va a tomar el resto de la obra, aunque logra mantener la tensión dramática de *El desdén, con el desdén* hasta el desenlace de la tercera jornada. A pesar de que Diana se deja engañar por Carlos y Polilla, de todas maneras llega a comprender sus propios sentimientos a través de sus conversaciones con el Conde. Como resultado de estas discusiones, Diana abandona el estudio incoherente de la historia y la filosofía —un esfuerzo solitario que no recibe el apoyo de ninguno de los demás personajes— y comienza un diálogo intelectual con el Conde que la obliga a reconocer los errores en su pensamiento. Al mismo tiempo, Diana por fin pone en tela de juicio sus ideas sobre el amor, y de esta manera alcanza el entendimiento natural que le permite comprender por qué ha decidido desdeñar todas las relaciones amorosas.

En el primer acto Diana indica que ha llegado a estas conclusiones después de largos años de estudio, aunque también sugiere que esta actitud es una parte natural de su carácter. Esta postura contradictoria sugiere que pudiera estar confundida sobre el origen de su desdén, pero sus discusiones con Carlos indican que su postura es sólo el resultado de su preferencia personal. Por lo tanto, mientras discute la naturaleza del amor con el Conde, Diana revela lo siguiente:

CARLOS. Si vuestra razón infiere
 que el que ama hace obligación,
 ¿por qué os ofende el que quiere?

DIANA. Porque yo tendré razón
 para lo que yo quisiere.
 CARLOS. Y ¿qué razón puede ser?
 DIANA. Yo otra razón no prevengo
 más que quererla tener.
 (II, 1370-77)

Frank Casa ha notado que una respuesta tan poco convincente no representa una postura sostenible para Diana¹⁰, pero como ella parece haber rechazado el amor casi por un capricho juvenil, esto quiere decir que puede cambiar de idea si encuentra una razón lógica para hacerlo. Es más, su reacción emocional al rechazo fingido de Carlos le deja saber que su desdén carece de todo fundamento intelectual o filosófico. Al contrario, como reconoce Diana en un aparte, cuando cree que no ha podido despertar el interés del Conde, sus sentimientos han logrado dominar por completo a su intelecto: "Hablar no acierta / mi vanidad de corrida" (II, 1605-06).

Si el primer acto presenta el lado intelectual de Diana y el segundo acto su reacción emocional ante Carlos, el tercero presenta la resolución de este conflicto entre la mente y el corazón. Diana, quien siempre ha sido el centro de atracción en el palacio, de repente se ve alejada de toda atención masculina debido a un segundo engaño por parte de don Gastón y el príncipe de Bearne, sus otros dos pretendientes. Todavía peor, una mujer esquivada que durante años ha desdeñado a los hombres se da cuenta de que está sufriendo por un amor aparentemente no correspondido por Carlos, una situación que demuestra que sus ideas anteriores estaban completamente equivocadas. Aunque creía que la única forma de evitar semejante sufrimiento era si rechazaba el amor, ahora reconoce que sólo puede aliviar este dolor si se casa con el Conde de Urgel. Sin embargo, es importante notar que cuando por fin le admite a Carlos que quiere casarse, queda claro que ha tomado esta decisión después de un largo proceso de meditación. A su vez, confirma que ya no se preocupa sólo por sus propias ideas, sino que ahora posee la comprensión suficiente como para aceptar sus responsabilidades sociales y políticas como princesa:

¹⁰ "Diana's Challenge in *El desdén con el desdén*", *Romanic Journal*, 23 (1972), p. 314.

Carlos, yo he reconocido
que la opinión que yo llevo
es ir contra la razón,
contra el útil de mi reino,
la quietud de mis vasallos,
la duración de mi imperio.
Viendo estos inconvenientes,
he puesto a mi pensamiento
tan forzosos silogismos
que le he vencido con ellos.
(III, 2318-26)

Esta conversación demuestra el desarrollo intelectual y personal de Diana, pero no quiere decir que haya abandonado por completo su juego amoroso con Carlos. Al contrario, después de hacer este comentario, le dice a Carlos que ha escogido al Príncipe de Bearne como esposo, un enredo que representa su último intento por despertar los celos del Conde. Sin embargo, Carlos logra engañarla de nuevo. En vez de reaccionar como ella esperaba, el Conde acepta esta decisión y le contesta que él por su parte ha decidido casarse con su prima Cintia. Luego Carlos, jugando su última carta, le anuncia las dos bodas al Conde de Barcelona, aunque a su vez pide que Diana confirme "su voluntad, / pues la mía suya es" (III, 2896-97). Diana, aprovechándose de la única oportunidad que le queda para casarse con Carlos, entonces resuelve este enredo en la escena final de la obra:

CONDE. Pues ¿quién duda que Diana
de eso muy contenta esté?
CARLOS. Eso lo dirá Su Alteza
por hacerme a mí merced.
DIANA. (*Sale*) Sí diré. Pero, señor,
¿vos contento no estaréis,
si yo me caso, que sea
con cualquiera de los tres?
CONDE. Sí, que todos son iguales.
DIANA. Y vosotros ¿quedaréis
de mi elección ofendidos?

PRÍNCIPE. Tu gusto, señora, es ley.
D. GASTÓN. Y todos la obedecemos.
DIANA. Pues el Príncipe ha de ser
quien dé a mi prima la mano;
y quien a mí me la dé
el que vencer ha sabido
el desdén con el desdén.
CARLOS. Y ¿quién es ése?
DIANA. Tú solo.
CARLOS. Dame ya los brazos, pues.
(III, 2898-2917)

Al final de la obra, Diana ha logrado realizar una importante conversión personal. Aunque empieza la comedia como una mujer esquiiva que insiste que nunca aceptará el amor, ahora entiende que su felicidad depende ante todo de los sentimientos humanos. Además, si antes ni siquiera podía persuadir a las otras damas en la academia femenina que ella misma había fundado, ahora logra el dominio absoluto de toda la corte real. Este cambio demuestra que Diana finalmente ha adquirido ese entendimiento práctico de que habla Isaiah Berlin, y como prueba de esta transformación el Conde de Barcelona no tiene que hacer los arreglos matrimoniales en la última escena de la obra —la responsabilidad tradicional del monarca en el teatro áureo— porque su hija ahora se encarga del futuro del reino. Y con este final feliz, el dramaturgo nos deja saber que Diana y Carlos sin duda tendrán éxito como monarcas y como cónyuges, pues los dos serán muy hábiles no sólo en los problemas de Estado sino también en los problemas del corazón.