

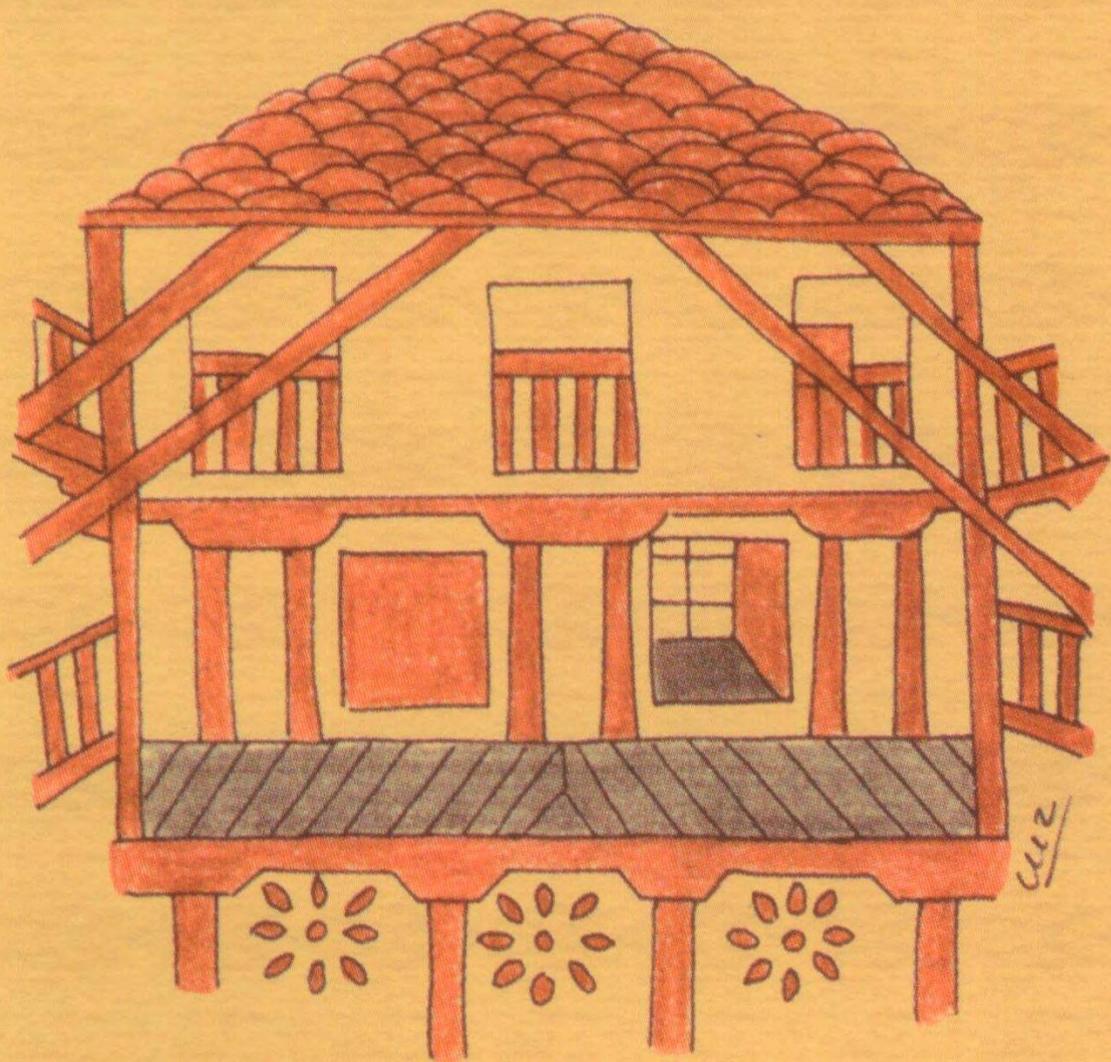
CUATRO TRIUNFOS ÁUREOS Y OTROS DRAMATURGOS DEL SIGLO DE ORO

Aurelio González

Serafín 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, Serafín 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

1. 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, Serafín, 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 *El palacio confuso* de Antonio Mira de Amescua. 135

ESTELA GARCÍA GALINDO

- Las figuras del Demonio y la santa pecadora en *La mesonera del cielo* de Mira de Amescua. 157

JOSÉ ELÍAS GUTIÉRREZ MEZA

- “¿Posible es que en sangre noble quepan bajos pensamientos?”
El clero y la nobleza en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua. 171

ROBIN ANN RICE

- El tema de pactos con el diablo: variaciones idiosincráticas en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua y *El mágico prodigioso* de Calderón. 185

AGUSTÍN MORETO Y CABANA

RICARDO CASTELLS

- El papel contradictorio de la mujer esquivada en *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto. 205

JUDITH FARRÉ

- De amor, honor y mujeres en *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto. 217

LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES

- El lindo don Diego*: relaciones amorosas, relaciones peligrosas. 235

JAVIER RUBIERA

- Moreto y Lanini ante la figura del demonio: notas sobre *Santa Rosa del Perú*. 259

HÉCTOR URZAÍZ TORTAJADA

- Estrategias cómicas de Moreto frente a la censura moral del teatro: el caso de *Antíoco y Seleuco*. 273

ADRIANA ONTIVEROS VALDÉS

- La caracterización del gracioso en las comedias de enredo de Moreto. 297

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA Y OTROS

DONAJI CUÉLLAR

- La elaboración de la guerrera en *El amor en vizcaíno*: 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 *Eufemia* en tiempos de Lope de Rueda. 361

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

AURELIO GONZÁLEZ

- De la “Comedia famosa” a la “Gran comedia” *Mañana será otro día*.
Las modificaciones de Vera Tassis. 381

LAURETTE GODINAS

- “Yo que en el retrete fui / de Veatriz el escondido”: creación de espacios y decisiones ecdóticas en las versiones manuscrita e impresas de *La desdicha de la voz* de Pedro Calderón de la Barca. 393

LORENA URIBE BRACHO

- Problemas de puntuación en *El hombre pobre todo es trazas* de Calderón. 409

NOELIA IGLESIAS IGLESIAS

- La tradición impresa de *El galán fantasma* 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 *El mayor monstruo del mundo*. 451

MIRIAM PEÑA-PIMENTEL

- Mitología ridiculizada: construcción de la burla en *Céfalo y Pocris*
de Calderón 461

ZAIDA VILA CARNEIRO

- La figura de Lucrecia en la obra de Calderón: el caso
de *Amor, honor y poder* 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

- Las famosas asturianas*: celebración de la castidad y de la mujer varonil ... 497

XIMENA GÓMEZ GOYZUETA

- Para un teatro de la voz en *La Dorotea: acción en prosa* de Lope de Vega .. 511

MONTSERRAT MOCHÓN CASTRO

- El alcalde mayor* 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 *La amistad castigada* de Ruiz de Alarcón 535

LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

- El tejedor de Segovia*, de Ruiz de Alarcón: objetos y escenificación 553

JORGE ALCÁZAR

- El pacto con el demonio en Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua
y Calderón 563

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

MARGARITA PEÑA

- Los baños de Argel* de Cervantes: La comedia imposible 579

LUIS ALFONSO ROMERO GÁMEZ

- El amor como eje estructurante de la trayectoria dramática
de Alimuzel de *El gallardo español* de Cervantes. 591

MARÍA STOOPEN GALÁN

- Trazos escénicos en dos episodios del *Quijote*. 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

De amor, honor y mujeres
en *Hasta el fin nadie es dichoso*,
de Agustín Moreto

Judith Farré
Tecnológico de Monterrey

Hasta el fin nadie es dichoso es una comedia palatina, ambientada en Aragón, que gira en torno a la constante rivalidad entre los dos hijos del Conde de Urgel, Sancho y García, conocidos como “los mayores enemigos,/ los hermanos envidiosos” (vv. 1025-1026)¹. La organización general de la comedia se desarrolla a partir de un esquema binario en el que los dos hermanos protagonistas, sobrinos del Rey, se ven respaldados por otra pareja de coadyuvantes quienes, inicialmente en privado y a medida que avance la comedia también públicamente, mostrarán su apoyo a cada uno de los hermanos antagonistas: Sancho se ve así favorecido por su padre, el conde de Urgel, mientras García recibe el consejo de su tío, don Gastón. La pugna que ambos mantienen por suceder al conde de Barcelona como rey de Aragón centra la trama principal en el tono político, mientras que la competencia que mantienen por el amor de Rosaura, la hija del fallecido almirante don Ramón de Cardona, domina una acción paralela de tema amoroso. Como contrapunto a la rivalidad inicial entre los dos hermanos y sus respectivos valedores, se introduce también la competencia entre Rosaura y la Infanta de Aragón por conseguir el amor de Sancho.

¹ Todas las referencias de la comedia proceden de la edición que hemos preparado en el marco del proyecto que dirige desde la Universidad de Burgos María Luisa Lobato: *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus Comedias (I)*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondos FEDER (HUM2004-02289/FILO).

Esta comedia es una de las pocas piezas incluidas en la *Primera Parte de comedias de Agustín Moreto* de la que no existen noticias de representación en los ocho años previos a su aparición en el volumen adocenado, es decir entre los años 1646 y 1654. Según ha podido establecer María Luisa Lobato con el estudio de la documentación relativa a las puestas en escena del repertorio moretiano en esos ocho años previos a la publicación de la *Primera Parte* puede deducirse que hubo una vinculación laboral entre el poeta y la compañía de Diego Osorio —uno de los seis autores con licencia para representar durante el cierre de los corrales durante el duelo por la muerte de la reina Isabel de Borbón (1644-1651)—, además de con las de Antonio García del Prado (1646-1651) y Gaspar Fernández de Valdés (1652-1654)². En ninguno de los casos se nombra la comedia en los contratos del poeta con las compañías; no aparece entre los autógrafos que Moreto reclama “en septiembre de 1654, al poco de fallecer Fernández de Valdés, a su viuda, Damiana Arias de Peñafiel, para recuperar los manuscritos de las obras que había pasado a su esposo posiblemente entre 1652 y 1654”³; tampoco consta ninguna representación particular en la corte ni como parte de algún festejo palaciego, ni aparece ningún testimonio previo a la impresión a costa de Mateo de la Bastida en Madrid. Todo ello nos lleva a formular la hipótesis de que la escritura de *Hasta el fin nadie es dichoso* puede localizarse en fechas muy cercanas a 1654, concretamente a partir de finales de enero de 1653.

Si como parece ser que era el proceso de transmisión impresa del teatro de esta época, una vez escrita la comedia por parte del poeta, ésta pasaba a manos de los *autores* de las compañías, quienes la compraban para incluirla en su repertorio, y, a partir de su éxito en las tablas y agotadas ya todas las posibilidades comerciales de su puesta en escena, el texto pasaba a manos de los impresores, los cuales compraban de nuevo el texto para llevar a cabo su

² María Luisa Lobato, “Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias”, en Ma. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel (eds.), *Moretiana (I)*, Vervuert-Iberoamericana, Madrid, 2006 (en prensa). Todos los datos que manejamos en este apartado proceden de dicho estudio, que de manera generosa nos ha hecho llegar su autora.

³ *Loc. cit.*

impresión, podemos pensar que efectivamente no consta entre el repertorio de las comedias moretianas de esos años anteriores a 1654, porque todavía no había sido escrita.

La comedia de Moreto es una refundición de *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro, publicada en la *Segunda Parte de comedias* (1625)⁴. La intertextualidad entre ambas obras las relaciona a partir de la coincidencia en todas sus líneas argumentales, aunque algunas de las innovaciones de la reescritura llevada a cabo por Moreto pueden arrojar algunas pistas de cara a una posible hipótesis de datación de la comedia moretiana. En primer lugar, el cambio de ambientación entre la comedia de Guillén de Castro, que se localiza en la corte de Hungría, y la de Moreto, ambientada en la aragonesa, nos induce a pensar que tras este acercamiento espacial al entorno castellano subyacen razones similares a las que han inducido a la crítica a “especular, como Francisco Rico en el prólogo de su edición de *El desdén*⁵, que Moreto se puso a escribir su comedia en 1653 o a principios de 1654 y que Carlos, el Conde de Urgel, aplaudido en Barcelona por su heroico valor, se basa en parte en la figura de D. Juan José de Austria”⁶. Además, no hay que olvidar la “Dedicatoria” de esa *Primera Parte* al duque de Alburquerque, un personaje clave para aplacar los intentos de secesión catalana y que posteriormente, en 1660, sería nombrado virrey de Nueva España.

Así pues, podríamos llegar a pensar que Moreto, al no seguir una de las convenciones genéricas de la comedia palatina —esto es, el distanciamiento espacial—, que sí está presente en la comedia de Guillén de Castro que le sirve de inspiración, escribe *Hasta el fin nadie es dichoso* en una etapa muy cercana a la de *El desdén, con el desdén*, y que podríamos localizar entre finales de enero de 1653 y 1654, es decir, entre el nombramiento de Juan José de Austria como virrey de Cataluña⁷ y la fecha de publicación de la *Primera Parte de las*

⁴ Courtney Bruerton, “The Chronology of the Comedias of Guillén de Castro”, *Hispanic Review*, 12-2 (1944), p. 150.

⁵ Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, ed. Francisco Rico, Castalia, Madrid, 1971, pp. 40-43.

⁶ W. F. King, “Introducción”, en Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, ed. W. F. King, El Colegio de México, México, 1996, p. 10.

⁷ Véase José Calvo Poyato, *Juan José de Austria*, Plaza Janés, Barcelona, 2003, p. 62.

comedias de Agustín Moreto, pues en la última escena de nuestra comedia el Rey exclama:

Aragoneses, ya todos
príncipe en Sancho tenéis
que aclaméis al cetro heroico
(vv. 2973-2975)

En este punto resulta necesario aclarar que Francisco Fernández de la Cueva fue uno de los nobles más distinguidos, no sólo en las campañas de Flandes, sino que también fue uno de los enviados destacados para aplacar la rebelión de Cataluña de 1640. En 1645 fue nombrado capitán general del ejército en Cataluña y más tarde capitán general de las galeras de España. En noviembre de 1650 consiguió una importante batalla contra los franceses en Cambrils⁸, la cual abrió el camino a Juan José de Austria, que en 1651 sería consignado al Principado como comandante de las fuerzas españolas⁹. En el mes de julio del mismo año empezó el sitio de la ciudad de Barcelona, que finalmente capituló el 11 de octubre de 1652. Así pues, el duque de Alburquerque y Juan José de Austria estuvieron estrechamente ligados a partir de este acontecimiento histórico, del que también, como ya señalaron Francisco Rico, Willard K. King y Enrico Di Pastena¹⁰, se haría eco Moreto en *El desdén, con el desdén* al recrear el ambiente de los festejos carnavalescos de otoño de 1652 y carnestolendas

⁸ Los análisis de Elliott son certeros al explicar que “el triunfo de 1640 fue efímero. La idea de una ‘república catalana’ resultó ser un ideal difuso, y todo el sentimiento de provisionalidad y fines colectivos fue pronto destruido por el resurgimiento de las luchas entre facciones que habían assolado el país en el pasado. Tras la caída de Olivares, el gobierno de Madrid estaba en disposición de explotar esas divisiones, así como de recuperar la alianza con una clase social aterrorizada por el espectro de la revolución popular, y que había descubierto a su costa que el Rey de Francia no era más de fiar que su cuñado español. Con la vuelta del Principado al control español hacia finales de 1652 y con la promesa renovada de Felipe IV de respetar sus constituciones el *statu quo* de la época prerrevolucionaria fue restaurado sin impedimentos”, John H. Elliott, *España y su mundo (1500-1700)*, (1987), Taurus, Madrid, 2007, p. 122.

⁹ King, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰ Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, ed., prólogo y notas de E. di Pastena y estudio preliminar de J. E. Varey, Crítica, Barcelona, 1999.

de 1653 celebrados en la ciudad condal a raíz de la consecución de la paz. Del mismo modo que, poco tiempo después, Juan José de Austria sería nombrado virrey de Cataluña al lograr terminar con el asedio a la ciudad de Barcelona, el duque de Alburquerque recibió como reconocimiento a su labor el cargo de virrey en la Nueva España, uno de los más cotizados en la corte de Madrid –ambos nombramientos tuvieron lugar en 1653–. En otros trabajos hemos estudiado el programa iconográfico que el cabildo de la Ciudad de México dedicó al nuevo gobernante en su toma de posesión en el cargo y en cuyo panegírico está muy presente “el dragón de sus armas coronado de las flores de lis que le ha despojado a Francia y se las pompa la fama en la laguna de México”¹¹, por lo que incluso en Nueva España resulta evidente que, además de su genealogía, uno de los principales méritos del nuevo gobernante reside en estas victorias contra los franceses.

Ruth Lee Kennedy, en su monografía sobre Moreto, dedica muy pocos comentarios a la comedia, pero al preguntarse por las razones por las que Moreto incluiría *Hasta el fin nadie es dichoso* en la *Primera Parte* de sus comedias, y excluiría de esa publicación otra comedia como *El parecido en la corte*¹², también parece apuntar hacia esa relación con el duque de Alburquerque, ya que quizá el dramaturgo, al supervisar la edición del volumen, habría tenido presente, sobre todo, el gusto de su mecenas. De ahí que el elogio implícito a Juan José de Austria en la figura de Sancho pueda considerarse como otra estrategia encomiástica hacia Francisco Fernández de la Cueva, quien también

¹¹ Judith Farré, “La retórica y el espectáculo del poder en torno a Francisco Fernández de la Cueva, virrey de México (1653-1660)”, en C. Mata y M. Zugasti (eds.), *Actas de El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*, EUNSA, Pamplona, 2005, t. I, p. 679.

¹² Parece ser que el año de la composición de la comedia es 1652, tal como se apunta en el manuscrito que se cree autógrafo. Cf. Fernández-Guerra (ed.), Agustín Moreto, *Comedias escogidas de Agustín Moreto y Cabaña*, Rivadeneira, Madrid, 1873; Cayetano Alberto de la Barrera, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* (Madrid, 1860), Tamesis Books, Londres, 1968; y María Luisa Lobato, “Los fundamentos del teatro de Moreto”, en *Actas del Congreso Internacional. “Estudio y Edición del Teatro del Siglo de Oro*, organizado por PROLOPE, de la Universidad Autónoma de Barcelona, y GRISO, de la Universidad de Navarra, y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (CECE) (Barcelona, 15-17 de noviembre 2007), nota 14.

habría sido implícitamente homenajeado en *El desdén, con el desdén* por medio de otro conde de Urgel, Carlos. Kennedy, además, certifica que los cuatro años anteriores a la publicación de la *Primera Parte* fueron ciertamente productivos para Moreto en lo que atañe a la escritura de comedias, de modo que no sería extraño que la composición de *Hasta el fin nadie es dichoso* fuera inmediatamente anterior a su publicación:

There is abundant evidence that from 1650 to 1654 Moreto was writing steadily and that by the latter date he had reached his literary stride. The collection of 1654 includes such works of art as *El desdén con el desdén*, *De fuera vendrá*, *Trampa adelante*, and *El poder de la amistad*. Yet when the weak play, *Hasta el fin nadie es dichoso*, is included, and the masterpiece, *El Parecido en la corte*, is omitted, one must wonder on what the basis the selection was made¹³.

Así pues, para concluir este apartado introductorio sobre la datación de *Hasta el fin nadie es dichoso*, la única de las comedias de la *Primera Parte* que Fernández-Guerra no edita en el tomo 39 de la Biblioteca de Autores Españoles (1873), podría decirse que su redacción es muy cercana a la de *El desdén, con el desdén* y *De fuera vendrá*, otra de las comedias que tratan sobre los recientes acontecimientos militares en el Principado catalán¹⁴ y en los que

¹³ Ruth Lee Kennedy, *The dramatic art of Moreto*, Smith College, Philadelphia, 1932, p. 26. Al respecto, en nota al pie comenta lo siguiente: "These plays were apparently gathered together to send to his 'Maecenas', Don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Albuquerque and Marqués de Cuéllar, who in 1653 was Viceroy and Captain General of the Provinces of New Spain. It is possible that his taste may be in some measure have determined the contents" (nota 55).

¹⁴ Después de la capitulación de Barcelona, las tropas francesas abandonaron la mayor parte del Principado y sólo se mantuvieron en el Rosellón y la plaza fuerte de Rosas. A comienzos del verano de 1653, el ejército francés, con superioridad numérica y fuerzas mejor armadas, invadió de nuevo el Ampurdán y las tropas españolas sólo pudieron refugiarse en Gerona para repeler desde su defensa los ataques franceses. Calvo Poyato comenta que "no fue una decisión desacertada porque los españoles resistieron los ataques del enemigo, que hubo de abandonar el asedio cuando ante el mismo llegó don Juan, quien les infligió una severa derrota que les obligó a abandonar el Ampurdán y las conquistas que habían realizado. Sólo resistieron en Rosas. En Barcelona los éxitos del hijo de Felipe IV fueron festejados con grandes manifestaciones de alegría" (Calvo Poyet, *op. cit.*, p. 64).

intervinieron el duque de Albuquerque y Juan José de Austria, y de la que tampoco hay noticias sobre el estreno¹⁵. Estas tres comedias tendrían mucho que ver entre sí y se relacionarían estrechamente con la dedicatoria que Moreto escribiera para su amigo y mecenas, nombrado virrey de Nueva España un año antes de la publicación de la *Primera Parte*, al inspirarse directamente en acontecimientos históricos tan recientes y de los que tan victorioso saliera el duque de Albuquerque, ayudado por Juan José de Austria.

Dentro de la característica "construcción geométrica y equilibrada"¹⁶ de la dramaturgia moretiana y a partir de la oposición inicial entre los dos hermanos, queremos abordar este recorrido sobre usos amorosos con la primera secuencia en la que se dramatiza el enfrentamiento entre Sancho y García, y en la que ambos discuten por el amor de Rosaura y hacen valer sus méritos como amantes (vv. 149-208). El debate ocurre después de que Sancho, el hermano mayor, relata en un largo y estático parlamento (vv. 57-136), como suele ser habitual en la dramaturgia de Moreto al inicio de cada jornada, su casual encuentro con Rosaura en el monte, a quien salvó de caer por un precipicio cuando estaba cazando ya que su caballo se desbocó con la inesperada pre-

¹⁵ En otro de sus trabajos más recientes, María Luisa Lobato aborda también dicha cuestión. De su trabajo "Los fundamentos del teatro de Moreto", *op. cit.*, destacamos su análisis de una de las relaciones que aparecen dentro de la comedia *De fuera vendrá*, "escrita a raíz del sitio de Gerona de 1653, el cual se menciona en la obra como un hecho reciente". En su estudio, Lobato afirma que "todo ello nos lleva a pensar que Moreto acudió a una Relación de los hechos, que hasta el momento nos resulta desconocida, o bien que recibió información sobre los hechos ocurridos en Cataluña de alguien que estuvo presente y que fue parte muy activa en aquel litigio. Alguien que, una vez finalizados los acontecimientos, dio cuenta y razón al dramaturgo de lo ocurrido, muy posiblemente desde la vertiente del amigo que recuerda un episodio victorioso para él y para su tierra".

¹⁶ "Una de las características más destacadas de la dramaturgia moretiana, sobre la que habría mucho que decir, es la construcción geométrica y equilibrada de sus comedias. En ellas se da un punto único de convergencia de las diversas acciones, lo que Amadei-Pulice denominó un "eje central prospectivo" que, si bien es un rasgo común al teatro barroco, alcanza una significación muy destacada en la obra de Moreto", María Luisa Lobato, "'Jardín cerrado, fuente sellada': espacios para el amor en el teatro barroco", en A. Serrano *et al.* (eds.), *Actas de las XXIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro (2006)*, Almería, en prensa.

sencia de un jabalí. Es importante partir del hecho de que Rosaura termina desmayándose y Sancho, al tenerla en brazos, explica cómo

Cayó en los míos sin aliento, activa
Rosaura, pues al pecho abrió otra puerta,
que para herir un alma está más viva
una hermosura cuando está algo muerta.
(vv. 113-116)

Sancho también cuenta cómo, a continuación, somatizó la turbación de Rosaura y sufrió los mismos efectos de este encuentro:

Volvió en sí y yo, al contrario, de admirado
tan sin alma quedé sin movimiento,
que parece que viéndome a su lado,
para cobrarse me quitó el aliento
(vv. 121-124)

De esta manera queda claro cómo al mirarse se ha producido un flujo espiritual entre ambos, puesto que, tal y como se apunta en el *Banquete* de Platón, “como en un espejo, se está mirando a sí mismo en el amante”¹⁷, y la turbación de Sancho responde al desmayo anterior de Rosaura. La confesión de Sancho, en los preliminares de la discusión entre los dos hermanos acerca del perfil del perfecto amador, da pie a García para que arguya que él había mirado también antes a Rosaura e igualmente se enamoró de ella. Su confidencia es escueta al decir: “Porque antes yo la miré, / y también me he enamorado” (vv. 139-140). Esta fisonomía del amor, en el preciso momento del nacimiento de la pasión, se expone en los dos hermanos desde la óptica neoplatónica; en ambos casos el amor surge de la contemplación de la dama. Se trata de la misma sintoma-

¹⁷ “Se enciende y riega los orificios de las alas, e impulsa la salida de las plumas y llena, a su vez, de amor el alma del amado. Entonces sí que es verdad que ama, pero no sabe qué. Ni sabe qué le pasa, ni expresarlo puede, sino que, como al que se le ha pegado una oftalmía, no acierta a qué atribuirlo y se olvida de que, como en un espejo, se está mirando a sí mismo en el amante (*Banquete*, 255d)”, tomado de Guillermo Serés, *La transformación de los amantes*, Crítica, Barcelona, 1996, p. 18.

tología que Carlos le expone a Diana en la segunda jornada de *El desdén, con el desdén*:

Los ojos, que se agrandaron
de algún sujeto que vieron,
al corazón trasladaron
las especies que cogieron
y esta inflamación causaron.
Su hidrópico ardor procura
apagar de sus antojos
la sed viendo la hermosura;
mas crece la calentura
mientras más beben los ojos.
(vv. 1310-1319)

A partir de esta experiencia previa en la contemplación de Rosaura, los dos hermanos inician el debate sobre sus distintas concepciones del argumento amoroso. Por un lado, el sentimiento que reivindica García puede identificarse con el amor cortesano del casto alejamiento, cuyo más alto mérito es esperar sin desear un premio tangible, siendo el amor un mal que se acepta agradecido. Como apunta Otis H. Green, sigue la conducta apropiada de un *fenhedor*, entregado a la “adoración cortesana desde la lejanía”¹⁸, sin querer, pues, optar al galardón. Sancho, por su parte, defiende un amor recíproco, en el que a la gustosa contemplación sigue su elección racional, y, “puesto que las almas están unidas en amor espiritual, los cuerpos desean compartir también esa unión en cuanto es posible para completarla”¹⁹.

La discusión se inicia con el primer argumento a propósito del secreto amoroso. Sancho defiende la superioridad de su amor ya que ha sido el primero en confesarlo y le recrimina a García su silencio sentimental: “Antes que es muy poco siento, / pues que le has callado todo [...] / Luego va más adelante / mi amor, pues ya le ha rompido” (vv. 153-154 y 157-158). Pero García sostiene

¹⁸ Otis Green, *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde 'El Cid' hasta Calderón*, Gredos, Madrid, 1969, t. I, p. 259.

¹⁹ León Hebreo, p. 305^a, tomado de Green, *ibid.*, 1969, t. I, p. 257.

que eso no arguye, ya que lo que prevalece es la interiorización del sentimiento: "Como mi amor por sí ama,/ para sí halla premio en mí." (vv. 165-166), por lo que Sancho le pregunta: "Pues si tú amas para ti,/ ¿para qué quieres la dama?" (vv. 167-168), y puesto que "nadie ardió sin interés" (v. 162), Sancho interpreta la cautela de su hermano como un mero fingimiento cortés:

Quien no obliga, no merece:
 ésta es verdad asentada.
 Si aquesta mayor me das
 cuando callando suspiras,
 si a merecer más aspiras,
 también has de obligar más.
 Luego en ti el fin del callar
 es, fingiendo esa atención,
 hacer más la obligación
 con no querer obligar;
 porque si tu conocieras
 que si tu amor declararas
 más con decir le obligaras,
 por merecer más, lo hicieras.
 Esto arguye que tibieza
 en publicar tu amor hallas;
 luego, ¿de cautela callas
 y no callas de fineza?
 (vv. 191-208)

La competencia entre los dos hermanos ha provocado que al discutir por el amor de Rosaura, García confesara su inclinación y, por tanto, rompiera su secreto amoroso. De ahí que a partir de este momento se plantee una nueva fase en la disputa, tal como se deduce de la última réplica de García:

Calle o no, ya declarada
 mi empresa seguirla intento,
 ¡vive Dios!, y a tu argumento
 responderé con la espada
 (vv. 209-212)

Cuando la discusión sobre el amor alcanza su punto más culminante ya que los dos hermanos están a punto de batirse en duelo, la Infanta sale al tablado para reclamar ayuda y recuperar un volante de oro y nácar que un águila le arrebató mientras se peinaba en los jardines de la quinta. La demanda hace posible la incursión de todos los personajes en el bosque para atrapar al "rapante animal", aunque quien logra abatir al águila y recuperar la prenda es Rosaura, y hasta ella llegan Sancho y García. Al encontrarse, Rosaura confiesa en un aparte su satisfacción al reconocer al mayor de los hermanos:

Dicha he tenido,
 pues es Sancho el que los ojos
 me llevó cuando en la caza
 dio a mi peligro socorro
 (vv. 703-706)

Esta circunstancia propiciará que Rosaura le entregue el volante, es decir, el galardón, al hermano mayor de los hijos del conde de Urgel: "Esa atención que os debí,/ quiero pagar deste modo./ En vuestro nombre volved/ esa prenda" (vv. 769-772). Su decisión provoca que García inicie una nueva discusión con su hermano, que se verá suspendida con la aparición en escena del resto de protagonistas, ante los cuales Rosaura desvelará su identidad como hija del difunto almirante Ramón de Cardona. La anagnórisis hará posible que el Rey y la Infanta la inviten a trasladarse a la corte.

El cierre de esta primera jornada nos permite poner de manifiesto los paralelismos sobre los que se ha desarrollado el planteamiento del argumento dramático en este primer acto que empieza y termina con una secuencia entre Sancho y Rosaura. En su primer encuentro a solas se produjo el enamoramiento, que aunque no se escenifica, es la narración sobre la que gira la primera escena de diálogo entre Sancho y García y desencadena la primera discusión entre los dos hermanos sobre sus distintas concepciones del amor, que al alcanzar su punto máximo se interrumpe con la salida a escena de los personajes mayores. Del mismo modo, el segundo encuentro, ya escenificado en las tablas, implica la confirmación de ese enamoramiento por medio de la prenda-galardón que le entrega Rosaura a Sancho. Los celos de García provo-

can un nuevo enfrentamiento entre los dos hermanos que otra vez no termina en duelo por la salida a escena del resto de protagonistas.

La acción dramática del primer acto ha avanzado por mediación de las demandas de los dos personajes femeninos, el auxilio de Rosaura ante la presencia del jabalí y la petición de la Infanta por recuperar el volante y, en ambos casos, han desencadenado discusiones entre los dos hermanos. Este eje femenino será el que en el segundo acto permita introducir un nuevo nivel de oposiciones, el de la competencia de la Infanta y Rosaura por el amor de Sancho, paralelo al planteado inicialmente entre los dos hermanos. La acción se desarrolla en la corte y el hecho de que la Infanta sea la heredera del Reino implica que en su discusión sobre el amor se introduzca también el motivo del matrimonio, ya que el tema del honor será el que, a partir de este momento, hará avanzar la acción dramática.

La segunda jornada empieza con un largo parlamento de García (vv. 1063-1126), en el que cuenta a don Gastón las fiestas que han tenido lugar para intentar aliviar las graves melancolías del Rey, quien a raíz de sus luchas contra los árabes, se ve aquejado de un grave mal que le impide asegurar la descendencia del Reino. Como parte del festejo, se organiza un combate entre un tigre y un león, que acaba escapándose y cuando ha aterrorizado a toda la corte y está a punto de matar al propio García, el animal acaba postrándose ante la espada de Sancho con sólo oír su voz. Este episodio, característico de las escenas estáticas que Moreto suele plantear como apertura, resulta clave para ubicar el máximo momento de reconocimiento social de Sancho y a partir del cual se desencadenarán los acontecimientos que marcarán su declive por la falsa anagnórisis que al final de la segunda jornada le presentará como hijo de un jardinero de palacio.

La secuencia en la que la Infanta y Rosaura se enfrentan por el amor de Sancho (vv. 1391-1516) se produce después de que la Infanta convoca a Rosaura tras haber interceptado una nota que esta última acaba de entregar a Chapado, el gracioso, por la que se entera de los sucesivos y secretos encuentros de ésta con Sancho en el jardín. Arrebatada por los celos, convoca a Rosaura para instarla a que desista de su amor por la gratitud que le debe al haberla invitado a la corte y por su superior estado social como heredera del reino de Aragón:

Yo te quiero bien, Rosaura,
y mi amistad te eligió
para hacerte de mi pecho
la llave más interior;
[...]
Yo le amé antes que le vieras,
mas a lo que importa voy,
que cuando estemos iguales
me valdrá esta antelación:
mi hermano el Rey determina
que nos casemos los dos,
y aunque ésta para vencerte
era bastante ocasión
y yo pudiera valerme
del fuero de ser quien soy,
de quererle antes que tú
no he de dar ningún valor
a estas acciones, por darle
a tu valor una acción.
Haz cuenta que iguales somos,
y siéndolo así, supón
nuestra amistad y deseo;
si no es tan grave tu ardor
como el mío y te permite
que por mí, no como soy,
sino como amiga tuya,
dejes, Rosaura, este amor,
[...]
pero si tanto le quieres
que ha de ser en tu pasión
más que el gusto de obligarme,
la fuerza de tu dolor,
te quiero yo tanto a ti,
que aunque ha de ser más atroz
mi pesar que fuera el tuyo,
hoy con ruego y con razón
he de obligar a mi hermano
a que os despose a los dos.
(vv. 1399-1444)

Curiosamente, el primer argumento que esgrime Rosaura de haber amado primero a Sancho, es el mismo que utilizó García cuando reclamaba haber mirado antes a Rosaura (v. 139). En este caso, la respuesta de Rosaura es leal hacia la Infanta, aunque no puede, en la complicidad de la amistosa intimidad que ya tiene con Sancho, fingir sobre la fisiología del que asume como su otro yo:

Quered a Sancho, señora,
querelde y piérdale yo;
salga en lágrimas deshecho
de mi humilde corazón
y entre en el vuestro, mas sólo
advertid, pues os le doy,
que si allá con él me véis
no lo tengáis por traición,
que yo por obedeceros
podré sacar con rigor
las dos almas de mi pecho,
pero dividirlas, no.

(vv. 1459-1470)

[...]

que aunque ya Sancho salió
de mi pecho, en él pudieron
quedar reliquias de amor
y ésas saldrán en mi llanto.
Dejadme, pues, llorar hoy,
que si por dárosle todo
apuro ansí el corazón,
lo que lloro es de lealtad,
que de sentimiento, no.

(vv. 1494-1502)

La complementariedad que muestran los dos amantes resulta clave cuando ya en el tercer acto, Rosaura acude al jardín donde Sancho debe ejercer el mismo oficio que su padre, el de jardinero. Este encuentro cerrará el ciclo de la transformación de los amantes y al mismo tiempo propiciará la solución del enredo de la comedia. Su enamoramiento y contemplación inicial fue casual

al encontrarse por la inesperada presencia del jabalí, así como también lo fue la confirmación de esa reciprocidad amorosa entre Rosaura y Sancho al toparse de nuevo en el mismo bosque por la también imprevista intervención del águila. Pero cuando Rosaura acude al jardín lo hace voluntariamente y de manera expresa. Se trata de la primera ocasión en la que se dramatiza un encuentro a solas entre ambos y será la dama la que tome la iniciativa para expresar su declaración amorosa:

Yo te quiero, Sancho. Miento,
yo te adoro porque el alma
testigo de tus grandezas,
tus blasones, tus hazañas,
tu fe, tu valor desmiente
cuanto vil vapor empaña
los rayos de tu nobleza
con lo denso de su infamia.
Miente la lengua alevosa;
miente la intención villana;
miente el traidor pensamiento
que tus blasones ultraja.

(vv. 2312-2323)

Del mismo modo, Diana define el amor en *El desdén, con el desdén*, al defender la reciprocidad del hecho amoroso, fruto de la elección voluntaria:

El amor es una unión
de dos almas, que por su ser
truecan por transformación,
donde es fuerza que ha de haber
gusto, agrado y elección.
Luego, si el gusto es después
del agrado y la elección,
y ésta voluntaria es,
ya le debo obligación,
si no amante de cortés.

(vv. 1360-1369)

Antes del desenlace que propicia la aparición de una nueva carta de la condesa de Urgel, en la que se presenta a García como hijo de su primer matrimonio con el conde de Barcelona, el padre del Rey, se producirá el último enfrentamiento entre los dos hermanos cuando García acude al jardín y sorprende a su padre, el conde de Urgel, abrazando a Sancho. Lo interesante es ver cómo, a raíz de la visita de Rosaura, Sancho asume el valor necesario para no dudar de sus acciones:

- SANCHO. Ésa es regla sin compás,
que hoy villano valgo más
que cuando fui vuestro hermano
- GARCÍA. ¿Más que mi hermano valéis?
¿Esto escucho yo en mi mengua?
- SANCHO. No os ha ofendido mi lengua,
escuchad y lo veréis;
cuando vuestro hermano fui
sangre ilustre me encendía
y a aquella sangre debía
las acciones que emprendí.
Hoy que no conozco honor
de quien nazcan mis vitorias,
conozco que aquellas glorias
nacieron de mi valor.
Mirad bien si son más buenas
ahora mis fantasías,
pues hoy son acciones más
las que antes eran ajenas.
- GARCÍA. Eso es preciar lo grosero.
- SANCHO. Sí, mas porque es más honroso
ser villano valeroso
que cobarde caballero.

(vv. 2553-2575)

Así pues, podemos ver cómo el enfrentamiento entre Sancho y García pone de manifiesto no sólo una competencia fraternal por alcanzar sus méritos como herederos del Reino de Aragón, sino que también, de manera simétri-

ca, produce un enfrentamiento en su vertiente como amantes, en el que las mujeres desempeñan un importante y activo papel, y del que Sancho resulta claramente vencedor, como caballero y perfecto amador.

El argumento de *Los enemigos hermanos*, la comedia de Guillén de Castro, le brinda a Moreto la ocasión para aprovechar en su refundición todas las posibilidades de una estructura dramática binaria en la cual es posible trazar, a partir de los motivos del amor y del honor, un elogio al recién nombrado Virrey de Cataluña, Juan José de Austria. De este modo se explicaría la inclusión de *Hasta el fin nadie es dichoso* en la *Primera Parte*, una comedia aparentemente inédita hasta 1654, ya que la presencia de los dos condes de Urgel, Carlos en *El desdén, con el desdén* y Sancho en nuestra comedia, se referirían, respectivamente, al duque de Alburquerque y a Juan José de Austria. Ambas comedias se escribieron entre 1653 y 1654, al igual que otra de las piezas incluidas en la *Primera parte, De fuera vendrá* que, como vimos, fue redactada por Moreto en fechas muy cercanas al cerco de Gerona de 1653. Todo ello, unido al especial cuidado del dramaturgo en la selección de las piezas que compondrían el único volumen adocenado que supervisaría en vida, nos conduce a apostar por la hipótesis de una redacción muy cercana a su publicación y a la inclusión de estas tres piezas inéditas en la Parte como una muestra más del panegírico de la "Dedicatoria" a su mecenas, el duque de Alburquerque, quien en 1653 fue nombrado Virrey de Nueva España. Sin olvidar tampoco que Juan José de Austria, uno de los aliados del duque de Alburquerque en el Principado catalán, también fue nombrado Virrey de Cataluña en 1653.