



HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL

I
DE LA EDAD MEDIA
A LOS SIGLOS DE ORO

DIRECTOR
JAVIER HUERTA CALVO


GREDOS

MANUALES

JAVIER HUERTA CALVO (dir.)

HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL

I

DE LA EDAD MEDIA A LOS SIGLOS DE ORO

ABRAHAM MADROÑAL DURÁN
HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA
(coords.)


GREDOS

© JAVIER HUERTA CALVO (dir.)
ABRAHAM MADROÑAL DURÁN (coord.)
HÉCTOR URZÁIZ TORTAJADA (coord.)

© EDITORIAL GREDOS, S. A., 2003
Sánchez Pacheco, 85, Madrid
www.editorialgredos.com

Diseño de cubierta: Manuel Janeiro

Depósito Legal: M. 32094-2003
ISBN 84-249-2394-4. Obra completa
ISBN 84-249-2392-8. Tomo I
Impreso en España. Printed in Spain
Encuadernación Ramos
Gráficas Cóndor, S. A.
Esteban Terradas, 12. Polígono Industrial. Leganés (Madrid), 2003

*A la memoria de Stefano Arata, Antonio Ayora,
Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo y Manuel Sito Alba*

I.37. MORETO

MARÍA LUISA LOBATO
Universidad de Burgos

I.37.1. LA PRODUCCIÓN TEATRAL DE MORETO EN SU TRAYECTORIA VITAL

De origen italiano, Moreto nació en Madrid en 1618 de una familia acomodada y fue el sexto de nueve hermanos. Estudió sùmulas, lùgica y física en Alcalá de Henares desde 1634 hasta 1637 y se graduó en Artes en 1639. No son muchos los datos que tenemos de su biografía, pero interesan especialmente los que relacionan su vida con su producción teatral. Aunque en los tratados literarios es habitual separar el perfil biográfico del estudio de la producción literaria de los autores, en este caso parece más conveniente ofrecer de manera alternativa y complementaria aspectos de uno y otro tipo. De este modo se consigue un acercamiento más eficaz a las circunstancias que acompañaron a la obra dramática de Moreto.

Durante sus años de estudiante comenzó a componer sus primeros poemas y obras teatrales breves como el entremés *El poeta*, en el que se encuentran referencias a los concursos poéticos que eran habituales en ambientes académicos. También anteriores a su graduación son dos comedias escritas en colaboración con otros autores, como era costumbre en la época: *Tanto hagas cuanto pagues*, atribuida a Lope, Moreto y Rojas Zorrilla, y *La renegada de Valladolid*, junto a Belmonte y Martínez de Meneses, lo que da pie a pensar que Moreto tenía ya el suficiente prestigio como para trabajar con nombres bien conocidos en la época. En 1639 se publican sus poesías panegíricas a la muerte temprana de Juan Pérez de Montalbán y esa fecha se suele dar como la primera de su reconocimiento literario. Ese año la compañía de Antonio García de Prado representó en Sevilla su entremés *La Perendeca*, quizá con ocasión de las fiestas del Corpus por algunas

referencias que contiene la obra. En ese primer periodo escribió también el *Entremés para la noche de San Juan*.

Se ordenó clérigo de órdenes menores en 1642 y obtuvo un beneficio simple servidero en Santa María Magdalena, iglesia parroquial de Mondéjar perteneciente a Guadalajara, que era diócesis de Toledo, aunque su residencia habitual fue Madrid. Más tarde entró en contacto con el rey Felipe IV y el Conde-Duque de Olivares y comenzó su actividad dramática en la corte, en la que coincidió con dramaturgos reconocidos. Antes del año 1644 — fecha de la muerte de Luis Vélez de Guevara — se improvisó una comedia en el Coliseo del Buen Retiro ante Felipe IV, en la que actuó junto a Vélez de Guevara y Calderón de la Barca. Cuando en 1643 murió su padre, sus comedias se representaban en Madrid junto a las de autores como Calderón. Fueron años difíciles para el teatro porque la muerte de la reina Isabel, primera esposa de Felipe IV, hizo que en Madrid se cerrasen los teatros en señal de duelo hasta 1651. Ese año se celebró la canonización de San Francisco de Sena y Moreto contribuyó a su celebración con su comedia *El lego del Carmen, San Franco de Sena*.

Por aquellos años Moreto entró a formar parte de la Academia Castellana y con poco más de treinta años era ya un escritor reconocido a principios de los años cincuenta, como testimonian sus representaciones en Palacio durante este periodo oscuro para los corrales de comedias, que continuaron simultaneándose con las de los corrales tras su apertura. Algunas muestras de ello pueden ser dos obras representadas en el cuarto de la Reina entre 1650 y 1652: *Nuestra Señora de la Aurora*, escrita en colaboración con Cáncer y *El licenciado Vidriera*.

Para la apertura de los corrales debió preparar algunas piezas breves, entre las que se cuenta el baile entremesado de *El rey don Rodrigo y la Cava*, de carácter burlesco, impreso por primera vez en 1655. Fue en 1654 cuando en el texto de *La fuerza de la ley* se manifestó como buen conocedor de los entresijos del mundo teatral, a través del «guiño» del gracioso Gueguesco que se queja de las exigencias de un público severo que hace temer a todos los implicados en la representación:

No hay justicia:
Si uno en un año una estrena,
no hace nada, aunque sea buena;
si cada mes con codicia
una saca, no hay razón
que esto descontarle quiera.
Y en errando la primera
pierde la reputación.
Ni por dos buenas, ni aun ciento,
una mala se recibe.

[I, p. 86]

Moreto seguía en Madrid en 1654 cuando Diego Díaz de la Carrera publicó la *Primera parte* de sus comedias a costa de Mateo de la Bastida, con las doce obras

acostumbradas, entre las que se encontraba una de sus mejores comedias, *El desdén, con el desdén*, que debió escribirse poco antes.

Las fiestas reales tuvieron gran desarrollo a partir de 1655, fecha en que se encargaron al marqués de Heliche. El baile entremesado de *El Mellado*, dedicado al mundo del hampa, lo escribió para celebrar en 1655 el cumpleaños de la princesa niña Margarita María, a quien llama «pimpollo tierno» [v. 193]. Ese año representó también en Madrid la *Loa para los años del emperador de Alemania*, dedicada a Fernando III, que moriría dos años después, y se desplazó a Sevilla en 1656, ciudad en la que se representarían algunas de sus piezas breves escritas para el Corpus. Poco posteriores fueron los entremeses *El retrato vivo*, *El hijo del vecino* y *La reliquia*, impresos ya en 1658.

El dramaturgo trabajaba con intensidad en aquellos momentos para Palacio, tanto en piezas breves como en otras más extensas. Los entremeses *El alcalde de Alcorcón* y *Las fiestas de palacio* se representaron en enero de 1658 con motivo de la salida de la reina a misa a la Real Capilla y formaron parte de un grupo de festejos con los que el pueblo de Madrid manifestó su contento al ver asegurada la sucesión de la monarquía. Por otra parte, el baile *Los oficios* coincide en los principales actores con los que representaron el entremés *El alcalde de Alcorcón* en 1658, por lo que pudieron representarse en torno a las mismas fechas.

En cuanto a sus comedias, según los datos de que disponemos hasta el momento parece que predominan las representadas en Palacio frente a las que lo fueron en corral. Entre estas últimas cabe destacar que en noviembre de 1659, Sebastián de Prado hizo ante el Rey la obra de Moreto *No puede ser el guardar una mujer*, a la que la documentación llama «nueva comedia» en aquella ocasión, por lo que debió estrenarse entonces. Sin embargo, en muchos casos esas comedias llevadas a Palacio se hicieron también en los corrales de Madrid, como sucedió con la citada *No puede ser*, que, según el testimonio de Pérez Pastor, se comprometió a representar Juan de la Calle durante aquel mes de noviembre para el público de Madrid [1901: núm. 653].

Algunas obras alternaron entre corral y corte, como sucedió con la comedia «vieja» *Lo que puede la aprensión*, que el 3 de mayo de 1660 se vio en el corral de la Cruz hecha por la compañía de Jerónimo Vallejo y al día siguiente la representó Francisca Bezón en Palacio. La demanda de representaciones por parte de la corte obligó en algunas ocasiones a que el director de la compañía tuviese que reponer obras ya estrenadas cuando no había suficiente tiempo para preparar bien el festejo. Con ocasión del tercer cumpleaños de Felipe Próspero en 1660, Diego Osorio volvió a representar *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, comedia compuesta posiblemente en 1653 pero representada aquí con loa y sainetes nuevos, para reemplazar a la «fiesta grande» que se aplazó hasta que los actores la aprendiesen bien. También en El Retiro se hizo el año siguiente *Fingir y amar*.

Los datos localizados hasta ahora sobre representaciones de comedias permiten suponer que el ritmo de estrenos decreció desde esas fechas hasta los años ochenta en que se repusieron numerosas de sus obras, especialmente en Palacio, a

cargo de las compañías más famosas de la época entre las que se cuentan las de Manuel Vallejo, Jerónimo García, Francisca Bezón, Simón Aguado, Eufrasia María, Rosendo López de Estrada y Agustín Manuel. Con todo, sí hay datos que permiten afirmar que el dramaturgo continuó escribiendo teatro después de su ordenación sacerdotal. Poco después de la comedia que hizo en el Buen Retiro, citada antes, preparó para los autos del Corpus de Madrid de 1661 el que sería uno de sus mejores entremeses, *El vestuario*, dedicado a la vida teatral, y al año siguiente se estrenó su baile *El cerco de las hembras*, que tiene como tema la crítica de la mujer pidona.

El cardenal arzobispo de Toledo, don Baltasar de Moscoso y Sandoval, lo tomó pronto bajo su protección. En su biografía se indica que nombró a Moreto capellán de la Hermandad del Refugio o de San Pedro. El dramaturgo estuvo en Toledo al menos entre los años 1662 y 1668, en los que era ya sacerdote, vinculado como presbítero a la iglesia de San Nicolás y, frente a opiniones que han defendido que dejó de escribir al ordenarse sacerdote [Nicolás Antonio, 1783: 177], el estudio de la cronología de sus obras indica que las compuso y que se representaron hasta su muerte. Por ejemplo, en 1662 se representó el entremés *La loa de Juan Rana*, para celebrar a la reina Mariana y también en una fiesta real se hizo *El ayo*, que tuvo como protagonista de nuevo a Juan Rana, esta vez en una de sus últimas actuaciones.

Escribió el entremés *La burla de Pantoja y el doctor* a partir de uno de los pasajes más celebrados de su comedia *Las travesuras de Pantoja*, impresa por primera vez en la *Parte XIX de Varios*, de 1662. El mismo año vio también la publicación de dos de sus grandes comedias: *El lindo Don Diego* y *Primero es la honra*. No muy lejos de ellas debió escribirse el entremés *El aguador*, impreso por primera vez en 1661, que contiene un tema muy relacionado con el de *El lindo*, como se dirá al hablar de su teatro breve. Los entremeses *Los galanes* y *La bota* debieron ser poco posteriores pues su primera edición fue en el volumen titulado *Tardes apacibles* de 1663. En el año 1664 el rey asistió a la representación de *La Arcadia*, realizada en colaboración entre Moreto, Calderón y Coello. Ese mismo año se representó su baile dramático titulado *La Zalamandrana, hermana* y se imprimió el entremés *Los órganos*.

Los corrales del Príncipe y de la Cruz interrumpieron sus representaciones por la muerte del rey Felipe IV entre 1665 y 1667. Buena parte de esa década la pasó Moreto en Toledo y en su testamento de 1669 dijo ser vecino de esa ciudad. En esa última voluntad indicó que dejaba todos sus bienes a los pobres. Parece que en aquella época escribía *Santa Rosa de Perú*, obra que debió acabar su colega en el oficio, Lanini. Una carta de pago del día siguiente aporta el dato de que Moreto —ausente por estar enfermo— era capellán del convento popularmente llamado de la Vida Pobre, en realidad de religiosas jerónimas. Murió tres días más tarde y no fue enterrado donde él quería, en el cementerio de los pobres, el Pradillo del Carmen, sino en la Capilla de la Escuela de Cristo, en la Parroquia de San Juan.

De las noticias hasta aquí expuestas podemos concluir que, contra todo pronóstico, el período de máxima actividad dramática de Moreto se desarrolló después de su ordenación sacerdotal. En lo que se refiere a su teatro breve, entre los años 1655 y 1664 se representaron algo más de treinta loas, entremeses y bailes, mientras sólo cuatro piezas pertenecen a la época anterior. Coincide en esta característica con otro gran autor de su siglo, Calderón de la Barca. Ordenados ambos sacerdotes a comienzos de los años cincuenta, continuaron su labor teatral en torno a las fiestas del Corpus y a otras de tipo palaciego. Moreto intervino en los escenarios de modo muy regular durante esos años. Da cuenta de la calidad de su teatro, además de las numerosas representaciones que reflejan el gusto del público, el ver incluidos entre los *autores* de las compañías que las escenificaron a los más célebres de su siglo, al frente de actores y actrices de gran popularidad, como indican las nóminas que se han conservado.

Sabemos muy poco de su personalidad. Ruth Lee Kennedy cree ver en los héroes y heroínas de su teatro un reflejo de él mismo. En ellos, indica, «vemos el inmenso respeto que Moreto sentía por la feminidad, el gran valor que concedía a las virtudes de la cortesía, la generosidad, la lealtad, las buenas maneras, la dignidad y el dominio de sí mismo» [1932: 93-94]. Su producción dramática permite entrever un autor discreto, reflexivo y prudente.

Su labor dramática ha suscitado opiniones muy diversas. La crítica coetánea le achacó en una ocasión falta de originalidad, pero conviene no perder de vista el contexto de vejamen académico en que se hizo y que quien la emitió fue Cáncer, uno de sus mejores colaboradores; más adelante se hará referencia de nuevo a este aspecto. Sin embargo la estima por Moreto entre autores destacados de su siglo como Gracián, Lanini, Cubillo de Aragón y Sor Juana Inés de la Cruz no admite dudas. Fue Gracián quien le dio el título de «el Terencio de España» y Cubillo elogió su obra cómica. Sor Juana Inés de la Cruz en el segundo sainete de *Los empeños de una casa* ensalzó su producción cortesana, y Lanini lo incluyó entre los autores más famosos del siglo xvii.

Frente a estas opiniones está la de Francisco Bances Candamo quien realizó una crítica de conjunto a la dramaturgia del siglo xvii y censuró la falta de decoro de Moreto, aspecto éste difícil de aceptar desde nuestra visión contemporánea, pero que en todo caso no le restó público en su época. Se refería Bances a lo negativo de llevar a escena sucesos que contrarían normas éticas y criticaba también la inclusión de elementos cómicos en sus obras, que le llevó a afirmar que «don Agustín Moreto fue quien estragó la pureza del teatro, con poco reparadas graciosidades, dejándose arrastrar del vulgar aplauso del Pueblo» [*Theatro de los Theatros*: 30]. Tanto Moreto como otros dramaturgos de su época, entre los que se contaría Calderón, habrían introducido el desorden en los teatros durante la segunda mitad del siglo xvii, según la opinión de los críticos más estrictos. Luzán se sitúa en la línea de Bances, aunque no con tanta severidad, e indica que en sus obras Moreto «generalmente, era salado y chistoso; pero le sucedía lo que a casi todos los decidores, que por quererlo ser siempre, dicen muchas impertinencias y no pocas libertades» [*Poética*: 405].

Pero la estima por Moreto entre autores destacados de su siglo como los ya señalados tampoco le fue negada en el siglo XVIII. Armona y Murga lo incluyó entre quienes «hicieron profesión de componer y escribir comedias» y «les dieron majestad, pompa teatral y elevados coturnos que no tenían, para salir al mundo con ufania», parangonándole con Lope, Cervantes, Zúrate, Matos Fragoso, Tárrega, Mira de Amescua y Solís [*Memorias cronológicas*: 129].

Ya en el siglo XX hay opiniones muy positivas sobre su obra, en especial sobre su producción corta, como la de Felicidad Buendía: «No hallamos otra figura después de Cervantes y Quiñones, aun pasando por Cáncer, Villaviciosa y Calderón, de más importancia para el género del entremés que Moreto» [1965: 797]. También para ella las razones de su mérito son la variedad de los temas que trata además de lo amplio de su repertorio. Buendía rebate algunos ataques que Moreto había sufrido por parte de sus coetáneos, como es el caso del citado Cáncer. «Su originalidad — escribió esta crítica — estriba precisamente en que él nos hace olvidar la pieza o escrito que le ha servido de pauta, de modelo» [1965: 797].

Mucho más cerca de nosotros, Marc Vitse dice de él que es el poeta dramático «más representativo del tercer cuarto de la centuria» [1990: 593] y Frédéric Serralta reconoce «su evidente aprovechamiento de textos anteriores» pero no obstante le atribuye «una personalidad inconfundible» y un «instinto de perfección que le lleva a mejorar casi siempre sus fuentes para conseguir creaciones originales» [1991: 189]. Con *El lindo don Diego* y *El desdén, con el desdén* consiguió grandes éxitos merecidamente, que trataron de llevarse a otras culturas a través de imitaciones, traducciones y adaptaciones, como las de Molière y Gozzi. Ann L. Mackenzie indica que Moreto, junto a Rojas Zorrilla y Cubillo, consiguió con frecuencia niveles de acierto artístico en el género cómico capaces de superar incluso a Calderón, en cuya órbita los sitúa desde el título de su obra [1993: 81].

Su éxito no terminó con el siglo como testimonian los primeros análisis por base de datos de los libros de cuentas de los corrales de Madrid, relativos al período comprendido entre 1708 y 1719. José de Prado y José Garcés fueron los autores de las dos compañías estables en Madrid durante esos once años. Si tenemos en cuenta el éxito de las comedias de santos y de magia ya a principios del siglo XVIII, es destacable que el público de los dos corrales madrileños pudiese ver en ese corto período diecisiete comedias de Moreto en un total de 213 representaciones, con una asistencia media por actuación de 334 espectadores, y que cuatro de sus comedias figuren bien situadas entre las cuarenta y dos obras más representadas [Davis, 1991: 202-204]. Otros estudios realizados con ese rigor nos aportarían datos objetivos para el análisis de la evolución de su popularidad.

La extensión de su corpus teatral es todavía insegura, a pesar de los esfuerzos de algunos estudiosos. La *Primera parte* de sus comedias se publicó, como ya se ha señalado, en 1654 y fue la única que se imprimió en vida de Moreto. Fueron póstumas la *Segunda* y *Tercera parte*, editadas en 1677 y 1681, respectivamente. Kennedy ha limitado a una treintena las obras escritas en solitario, más veinte hechas en colaboración con otros autores y una docena de dudosa atribución [1932].

A ellas se sumarían las treinta y cinco piezas breves que han llegado hasta nosotros.

Entre sus comedias de capa y espada, lo mejor de su producción junto al teatro breve, destacan *El desdén, con el desdén* y *El lindo don Diego*, seguidas de otras como *El parecido en la corte*, *No puede ser el guardar una mujer*, *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, *Las travesuras de Pantoja*, *El licenciado Vidriera*, *El poder de la amistad* y *La confusión de un jardín*. En menor medida, fue autor también de obras de contenido religioso, como es el caso de *San Franco de Sena* y *La vida de San Alejo*. Su fama bien merecida se debe de forma especial a su talante cómico, que se pone de manifiesto además de en sus comedias en sus obras cortas, a las que se dedica el último apartado de este capítulo.

1.37.2. POÉTICA

El teatro de Moreto destaca en una primera aproximación por una serie de rasgos que lo configuran como uno de los mejores dramaturgos del Siglo de Oro español y esto a pesar de las acusaciones de plagio a las que en ocasiones le ha sometido una parte de la crítica que no tenía presente el sistema de trabajo del teatro áureo en el que a menudo se construían pasajes de obras nuevas a partir de la reelaboración de elementos de otras antiguas sin que ello fuera un demérito, como una mirada anacrónica que parte de conceptos románticos sobre la originalidad podría hacernos pensar en una primera aproximación [Caldera, 1960: cap. 1]. Facilitaba este sistema de trabajo el hecho de que la producción teatral durante el Siglo de Oro fue en cierto modo mecánica, un arte combinatorio de elementos y de tipos fijos con vistas a una producción rápida y de éxito probado, que fuese capaz de satisfacer la fuerte demanda del público [Di Pastena, 1999: xxxviii-xlii]. Conseguir a partir de esas premisas y materiales una obra nueva de calidad fue lo que aseguró el éxito de un autor como Moreto. La crítica más reciente propone utilizar el concepto semiótico de intertexto y partir así de una postura dialógica, en la que tanto la obra que influye como aquella que recibe su influencia tienen igual dignidad e importancia [Profeti, 1988: 13].

Pero su obra dramática destaca por encima de esos materiales heredados por su variedad, su capacidad de captar y de reflejar tipos humanos llevados en ocasiones hasta el ridículo, como el protagonista de *El lindo don Diego*, el modo equilibrado en que construye las intrigas, la facilidad para captar ambientes y lenguajes, la técnica depurada en la construcción dramática y el perfecto trazado de sus graciosos. Y más allá de todo ello, conviene delimitar qué ofrece este dramaturgo de propio respecto al teatro de su época y al de Calderón y sus seguidores, entre los que se enmarca su producción teatral.

Moreto destaca especialmente en los géneros cómicos, ya sea en los de mayor extensión como la comedia o en los más breves, el entremés. Pero su enfoque de

la comicidad difiere del de sus contemporáneos. No busca la comicidad en sí, desprovista de cualquier finalidad, sino que muy a menudo los personajes y las situaciones cómicas que presenta en su teatro están al servicio de un modo de entender el mundo en el que prima cierto deseo de racionalidad, subvertido temporalmente por algunos de sus personajes que tratan por sí mismos o, con más frecuencia, con ayuda de otros de recuperar el equilibrio de sus palabras o acciones. Es por eso por lo que su teatro provoca más sonrisas que risas y por lo que su comicidad se convierte con frecuencia en sátira.

Su teatro contiene pocas referencias a personas o a circunstancias de la época de decadencia que le tocó vivir ya desde su juventud, pero eso no significa que su obra no permita ver su actitud ante esas situaciones. Si hemos de tener en cuenta algunas de las opiniones que la crítica ha dado sobre él, Moreto destaca por tener como ideal la discreción [Caldera, 1960: 15], entendida como racionalidad y adecuación a unas circunstancias concretas y, en este sentido, se le puede relacionar con otro gran autor de su época, Gracián, quien valoró de forma muy positiva el equilibrio de la obra moretiana. Pero frente al pesimismo que invade a dramaturgos de su época como su maestro Calderón y a pensadores como Gracián, Moreto mantiene en todo momento una visión del mundo esperanzada y optimista.

La mayor parte de sus comedias se ambientan en un mundo aristocrático, menos en un ambiente urbano y son muy escasas las que tienen un marco rural. Esa preferencia por entornos y personajes nobles está en consonancia con su deseo de escapar de una realidad en la que imperaban individuos exaltados y contracciones sociales, y su búsqueda de una cierta enseñanza moral a través de la presentación de tipos movidos por la racionalidad y la sabiduría, y de otros carentes de esos rasgos que sufrirán por ello, lo que permite situar sus ideales de vida dentro del tópico de la *aurea mediocritas*. En su teatro a menudo zahiere a aquellos que representan pasiones extremas, como el lindo don Diego, la princesa desdeñosa de *El desdén, con el desdén* o el hermano celoso vigilante de su honra en *No puede ser el guardar una mujer*, permitiendo que en ocasiones la crítica se convierta en sátira feroz, como en el primero de los casos mencionados.

En cuanto se aleja de la falta de verosimilitud, de la impropiedad y de las pasiones excesivas, Moreto se separa de Lope de Vega y de su grupo de seguidores, y se enmarca en la estética propia de la época de Felipe IV, en la que impera la confianza en lo racional, el aprecio por todas las formas de refinamiento, el respeto por las apariencias y la creación de personajes equilibrados, entre otras características [Caldera, 1961: 33]. Pierde, en cambio, parte de la frescura y la humanidad que Lope supo dar a sus personajes y, con ellos, a su teatro. Esto se aprecia de modo especial cuando se comparan obras de Moreto inspiradas por otras anteriores, por ejemplo, *De fuera vendrá...* con *¿De cuándo acá nos vino?* de Lope, o *El lindo don Diego* con *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro. El resultado moretiano gana en técnica lo que pierde en vitalidad dramática.

Los personajes que son víctimas de la pasión se presentan en su teatro como seres despreciables. Más de la mitad de sus comedias contienen alguno de este ti-

po: Demetrio en *La fuerza de la ley*, Lisardo en *El licenciado Vidriera*, el duque de Parma en *La misma conciencia acusa* o el protagonista de *San Franco de Sena*. Se critican sus actuaciones y se busca un cambio que en ocasiones se produce, como en el último de los señalados. Mientras subsiste la irracionalidad del personaje, su obrar excesivo, desordenado y grosero impregna su entorno, especialmente si ese personaje tiene poder sobre otros, y construye un ambiente caótico que tiende a volver al orden ideal y provoca así dinamismo dramático.

Esto lo asemeja a Calderón pero también lo separa de él. En Moreto no habrá personajes en conflicto: protagonistas frente a antagonistas, ni tampoco existirá la lucha de pasiones que caracteriza a los grandes personajes del teatro calderoniano, porque la violencia en cualquiera de sus manifestaciones es contraria a la discreción que parece perseguir Moreto para su obra dramática. Por otra parte, según su concepción, sólo el discreto es verdadera persona, con lo que su antagonista es siempre una criatura imperfecta que no pocas veces se convierte en absurda. Tampoco hay enfrentamiento que perdure en el interior de sus personajes, pues éstos tratan continuamente de recuperar el dominio de la razón, tal como vemos por ejemplo en *El desdén, con el desdén*, cuando Carlos pierde el control de su pasión amorosa sólo unos minutos durante el carnaval de Barcelona. Tal concepción de lo humano, sin embargo, se aleja de la realidad en la que el bien y el mal se enfrentan, y crea personajes autosuficientes capaces de triunfar por sí mismos de sus pasiones y de sus desórdenes irracionales. El amor, los celos, el honor y la venganza no son nunca capaces de justificar la violencia en su teatro, pues el ideal es que esas pasiones no triunfen sobre el equilibrio racional.

Cuando Moreto compone obras breves —entremeses y bailes dramáticos especialmente—, la irracionalidad de la que se ha hablado se lleva hasta el límite de lo absurdo y genera lo ridículo, con el fin de presentar una ejemplaridad de tipo negativo. Hay así concomitancias entre pasajes de obras largas y breves, por ejemplo el del gracioso Polilla y su discurso confuso en *El lindo don Diego* encuentra parangón en el parlamento absurdo del gracioso Guijarro en *La burla de Pantoja y el doctor*, ambos al servicio de la ininteligibilidad que crea un efecto ridículo. Hay en su teatro breve una veta satírica al modo quevedesco, aunque en este caso sea algo menos agria, que parte de presupuestos semejantes a los de la comedia. También hay obras cortas que responden a las características de estos géneros en la época, como las piezas ajacaradas que dejan poco margen a la intervención personal del dramaturgo. Pero obras como *El aguador*, *Las brujas*, *El cortacaras*, *Los galanes*, *Las galeras de la honra*, *La reliquia* o *La campanilla* sirven para estigmatizar vicios concretos: la vanidad, la credulidad de los simples, la valentía fingida, los puntos de honra excesivos, el vicio de hablar demasiado, entre otras, y se ponen así en estrecha relación con sus obras mayores en las que también existe una crítica de actitudes y comportamientos como los del figurón en *El lindo don Diego*, la mujer incapaz de amar de *El desdén, con el desdén* o el hermano celoso guardián de la honra familiar en *No puede ser el guardar una mujer*.

La obra de Moreto se inserta en la preceptiva de su época, en la que hay fuertes ecos de Aristóteles. En este sentido, lo maravilloso está ausente casi por completo, porque la comedia hereda la mimesis aristotélica que la hace ser espejo de la vida y retrato de las costumbres. Se asimila lo verosímil a lo real y todo ello se asocia a los valores morales de lo verdadero. Los personajes se construyen con coherencia interna en su ser y en su actuar, sin que haya grandes cambios en su presentación a lo largo de la comedia, como no sea al final en un intento de resolver la trama del modo más adecuado. Por eso Moreto fija sus rasgos al comienzo de la obra a través de una presentación preliminar y los mantiene a lo largo de toda ella. Rara vez se enamoran en el transcurso de la comedia, en todo caso al inicio, pero el dinamismo de la obra existe basado en la aspiración que manifiestan a conseguir el equilibrio interior. Hasta cierto punto encuentran su equivalencia real en las brillantes apariencias de la sociedad aristocrática contemporánea, aunque no deja de percibirse una cierta ausencia de verdad psicológica, de humanidad en suma, que hace de ellos «tipos» más que personas individualizadas.

Moreto está más cerca de Gracián y de los clasicistas que de Góngora también en lo relativo al lenguaje literario, que procura sea racional, ingenioso y sutil. Practica una sintaxis elaborada con disposiciones simétricas de los períodos y correlaciones que recuerdan al estilo calderoniano, aunque no hereda la costumbre de intercalar consideraciones en ellos o de distribuir los parlamentos entre varios personajes. Escoge con cuidado el vocabulario pero sin abundar en lo excesivo o impenetrable y resulta así un estilo trabado y presidido también por el deseo de racionalidad que impregna toda su obra.

Sus comedias oscilan entre los 3154 versos de *Los jueces de Castilla* y los 2680 de *Las travesuras de Pantoja*. Alternan en ellas romances en los monólogos con redondillas en los diálogos y, en menos casos, utiliza silvas de pareados de endecasílabos y heptasílabos, y quintillas. Adscribe sonetos ridículos a los graciosos de sus comedias y son más escasas las ocasiones en que emplea otros usos métricos distintos de los señalados, como por ejemplo las coplas reales de las llamadas «falsas décimas» en *El parecido en la corte* (vv. 1300-1339). En sus loas, entremeses y bailes entremesados predominan también los romances, como en las comedias, aunque en estas piezas la silva de pareados es la segunda forma más utilizada, a la que siguen en orden de frecuencia las seguidillas, que suelen estar en pasajes acompañados de música.

1.37.3. COMEDIAS

A) COMEDIA DE FIGURÓN: «EL LINDO DON DIEGO»

Publicada por primera vez en la *Parte XVIII* de las *Escogidas* (Madrid, Gregorio Rodríguez, 1662), esta comedia tiene como protagonista a la figura del va-

nidoso don Diego, en torno a la cual se estructura la trama con tendencia hacia la organización bímembre. Dos son los galanes, don Diego y don Mendo, que supestamente van a casarse con sus primas, doña Inés y doña Leonor, y dos los criados, Mosquito y Beatriz, sobre los que reposa la burla inventada por Mosquito que organiza toda la comedia. Intervienen además otras figuras al servicio de esa acción principal como el galán aparentemente suelto, don Juan, pero enamorado de doña Inés y correspondido por ella, y el viejo don Tello, padre de las muchachas, que está ansioso por casarlas.

Pero el equilibrio estructural que se ha señalado se inclina pronto a favor de los dos tipos cómicos de la pieza: el ridículo don Diego y el ingenioso Mosquito. La obra es una sátira del figurón encarnado en el lindo don Diego, un hidalgo linajudo de provincias al que se parodia a través de la burla de su apariencia, en boca de Mosquito en la primera jornada de la obra, pero también a través de sus palabras y de sus gestos, hasta culminar con la de sus pretensiones matrimoniales excesivas, pues desdeña a una dama por la que cree ser una condesa, lo que le llevará a perder a ambas. El figurón actúa como motor de la acción a lo largo de la comedia y, junto a él, hay que reseñar la intervención del gracioso Mosquito, que será quien trace el plan para burlar al engreído pretendiente.

La figura del lindo resulta ridícula por la falta de adecuación a la realidad que señalan sus palabras y sus obras. Su entrada en escena se pospone hasta la octava escena, cuando ya el público se ha identificado con los amores imposibles de don Juan y doña Inés. Y contrasta aun más al tener como compañero a don Mendo, que es un ejemplo de discreción. Ya desde su primera salida, en la que se mira en dos espejos mientras entona alabanzas sobre su aspecto físico y alardea de conquistador, el realismo de don Mendo trata de bajarle a la realidad cuando le pregunta: «¿Habéis visto en vuestra vida / mujer que os venga a buscar?» [vv. 515-516]. Sin embargo, la respuesta de que no mira a las necias y las discretas callan por temor a ser desdeñadas por él apunta lo que será una norma de actuación del personaje cuando busca excusas para engañarse a sí mismo. Tantas son las que inventa que hasta el discreto don Mendo se da cuenta de que es inútil tratar de desengañarlo y opta por reírse en aparte al ver la presunción del que llama «majadero». La misma actitud de sorna velada que se puede oír sólo en apartes la adoptan otros personajes, desde el gracioso Mosquito a doña Inés, la dama que le estaba asignada, y los apartes establecen una doble estructura en los diálogos, la superficial audible al lindo y otra profunda que se expresa en apartes en los que se critica al figurón y que oyen todos menos él. Se produce así un aislamiento del lindo que, ensimismado, pierde todo contacto con la realidad objetiva.

La obra censura a través de la figura de su protagonista la presunción, la estupidez, la incapacidad para aceptar la realidad, la búsqueda exacerbada del provecho propio y la ambición desmesurada. El modo de llevar a cabo la sátira de esos vicios es presentarlos ante el público llevados a sus extremos en la figura de don Diego que resulta desagradable a su primo, a las dos damas, de modo especial a la que don Tello ha pensado para su esposa, doña Inés, a todos los personajes de la

comedia y, con ellos, también al público. Todos se alían de forma más o menos evidente contra él desde el principio de la comedia hasta su estrepitosa caída final.

Tampoco queda bien parado el padre que, sin conocer bien al lindo, decide que sea el esposo de una de sus hijas y, aun cuando ve su simpleza, no cambia de actitud. En relación con la figura del padre, la comedia refleja aspectos conflictivos de las relaciones paterno-filiales, como es el de la elección de esposo para sus hijas por parte del padre. Si doña Leonor subraya en un largo parlamento «que la elección no ha de ser / de quien no fuere el peligro» [vv. 235-236] y parece proponer por tanto que se cuente con su opinión y con la de su hermana antes de que les impongan a los dos galanes, los versos siguientes confirman que no existe la posibilidad de la rebelión ante el padre, «porque si él lo ha concluido, / no hay resistencia en nosotras» [vv. 248-249], y lo único que se pide es información al respecto. La obligatoriedad de asumir la decisión paterna no impide, sin embargo, que doña Inés afirme que su rebeldía seguirá aún después de ese matrimonio concertado. El empeño del padre por casar a su hija con don Diego es por otra parte una necesidad dramática para que pueda desarrollarse la acción posterior de la comedia con el engaño de Mosquito.

Se presenta también en la obra una nueva versión de la «culto latiniparla» en la criada Beatriz, a la que se hace pasar por condesa para desviar la atención del lindo y conseguir así liberar la mano de doña Inés. Entre las instrucciones que Mosquito le da para que pueda cumplir bien su nuevo oficio está que «cuanto hablables sea oscuro y confuso; / habla crítico agora, aunque no es uso, / porque si tú el lenguaje le revesas, / pensará que es estilo de condesas» [vv. 1607-1610], y la comicidad de las escenas entre Beatriz y el figurón se basa en buena parte en ese uso excesivo del lenguaje.

Como la crítica ha señalado ya, *El lindo don Diego* parte del modelo de *El Narciso en su opinión*, de Guillén de Castro (1625), pero se aleja del tono moral de esta última. Caldera señaló en su cotejo de ambas obras que, mientras a Castro le interesaba esbozar un carácter humano en la figura de don Gutierre, Moreto en cambio empuja a don Diego fuera de los límites de lo humano al trazar un personaje que basa su comicidad en lo absurdo [1960: 57]. A partir del modelo de Castro, Moreto refuerza aun más el carácter de su figurón, traza con mayor maestría el tipo del gracioso, reduce las acciones secundarias y, como consecuencia de todo ello, intensifica la tensión dramática de la comedia hasta situarla entre las mejores del teatro español áureo.

No se ha tenido en cuenta hasta ahora, sin embargo, la estrecha relación entre esta comedia de Moreto y dos entremeses casi coetáneos: *Los condes*, de Quiñones de Benavente, impreso en 1658, y *El aguador*, escrito por el propio Moreto e impreso en 1661, un año antes por tanto que la comedia. También en ellos hay un personaje presuntuoso que quiere una boda importante con la que lograr una ascensión social rápida. Coinciden además ambas obras en la traza de disfrazar a un pícaro de personaje de alcurnia para dar un escarmiento al vanidoso y en el logro de la burla

en ambas ocasiones. Por lo demás, hay diferencias que no afectan a esta estructura principal: el protagonista en los entremeses es una mujer, mientras la criada que actúa como fingida condesa en la comedia es en el entremés de Moreto un aguador disfrazado de mariscal francés y en *Los condes* dos pícaros vestidos de tales entre los que la fingida marquesa ha de elegir. La figura del lindo de la comedia, sin embargo, tiene ya una cierta posición social, aunque exagerada por su vanidad, mientras en las piezas breves son mujeres que fingen un estatus del que carecen. La pieza de Quiñones permite un final feliz al descubrirse la verdadera identidad de los embromadores y aceptarse entre ellos, mientras el entremés de Moreto está ya más en la línea de su comedia y la burlada vanidosa sólo se entera del engaño tras haberse casado con el hombre que tiene por todo oficio transportar agua.

La obra resulta hasta cierto punto costumbrista, pues las premáticas contra el lujo excesivo y el cuidado de la apariencia se repitieron durante el siglo xvii con escaso éxito y el tema fue frecuente en la literatura. La misma expresión que da título a la comedia era proverbial y se recoge así en los diccionarios de la época y en referencias de dramaturgos anteriores a Moreto. *El lindo don Diego* tuvo un éxito inmediato que traspasó fronteras. Sólo diez años después de su estreno, Molière la adaptó con el título *La Princesse d'Élide*, para representarla en una fiesta de Versalles, y ya en 1676 se pudo ver en el palacio de Viceroy en Méjico. Influyó, a su vez, en obras de autores ingleses como la de John Crowne titulada *Sir Courtly Nice*, estrenada en 1685.

B) COMEDIA PALATINA: «EL DESDÉN, CON EL DESDÉN»

Impresa por primera vez en 1654 en Madrid en la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabana* y escrita poco antes de esa fecha, esta comedia es, junto a *El lindo don Diego*, una de las mejores de su autor. En ella Carlos, conde de Urgel, pretende a la princesa Diana, conocida por ser muy esquiva al amor y al matrimonio a pesar de que muchos príncipes han competido en «gala, brío y discreción» [I, v. 54] por lograr su correspondencia. Con ayuda del gracioso Polilla, Carlos lleva a cabo la traza de fingir indiferencia ante la dama, con lo que logra que ella se interese por él y acepte finalmente ser su esposa; de ahí, el título de la comedia: el desdén sólo se vence con desdén.

La comedia tiene también otros personajes: el conde de Barcelona, padre de Diana, y dos galanes que la pretenden inútilmente: el príncipe de Beame y el conde de Fox, don Gastón, que sin embargo no se muestran como rivales entre sí o respecto a Carlos. Y del lado de Diana, Fenisa, Cintia y su criada Laura. En cuanto al gracioso Polilla, desempeña en la comedia un papel doble y decisivo como criado de Carlos y, transmutado en Caniquí, al servicio de Diana con el fin de ayudar a los amores de su amo.

El juego amoroso entre galanes y damas se plantea a partir de uno de los divertimentos propios de los carnavales de Barcelona, que consistía en que las da-

mas eligieran colores y los galanes que llegasen pidiesen uno y quedasen así emparejados con ellas para bailar la pavana. Pero Diana idea que ella y sus criadas tendrán todos y se reserva aquel que elija Carlos, dispuesta a darle un escarmiento. Cintia elige a Bearne, Fenisa a don Gastón y Laura a Polilla. Diana emplea la treta y queda así de pareja de Carlos, quien la requiebra hasta que se da cuenta de que se ha dejado llevar por sus sentimientos y va a perderla, rectifica una a una sus palabras anteriores y cambia de táctica. La dama, avergonzada al creerse rechazada de nuevo, jura vengarse y suspende el juego. Pero todavía no le mueve el amor sino el desaire, y así se lo confiesa a Caniquí-Polilla. Diana idea entonces una nueva treta que consiste en cantar con sus damas en el jardín y lograr que Carlos les oiga. El galán resiste con dificultad la tentación de detenerse a mirar y a oír a las mujeres, con la ayuda de Polilla que sujeta una daga con la punta dirigida a la mejilla de Carlos, que le fuerza a no volver el rostro. La aparente infidelidad excita a Diana y se incrementa cuando ve que los galanes salen cantando cada uno a su dama y a ella nadie le dirige unos versos, y aun más cuando Carlos finge estar interesado en Cintia y ésta quiere corresponderle. Al fin ella cede a su señora la posibilidad de emparejarse con Carlos y la comedia termina con las peticiones de mano, incluida la de Polilla-Caniquí a la criada.

La obra tiene, por tanto, como tema principal lo que Ruiz Ramón llamó el «vaivén 'psicológico' del amor y del desamor» en las figuras de Carlos y Diana, y presenta la tendencia natural de desear más aquello que parece inaccesible que lo que se consigue con facilidad:

Que aunque sea la codicia
de más precio lo que alcanza
que lo que se le retira,
sólo por la privación
de más valor lo imagina.

[I, vv. 264-268]

El tema no era nuevo tampoco en la literatura. Esta comedia tiene ecos de otras de Lope: *Los milagros del desprecio*, *La hermosa fea* y *La vengadora de las mujeres*, y *Celos con celos se curan* de Tirso de Molina, en las que el desdén del amado sólo se logra superar con el desdén fingido del amante. Se puede también poner en relación con otras del mismo Moreto, como *El poder de la amistad* y *Hacer remedio el dolor*, en las que aparecen graciosos que guardan estrecha relación con Polilla y mujeres que se oponen al amor. Pero por encima de sus fuentes Moreto consigue una comedia impecable con una acción principal bien trazada, personajes caracterizados en función de lo que se espera de ellos y una magnífica ilación entre los diferentes momentos de la intriga.

Toda la obra gira en torno a una concepción precisa del amor y del deseo, y en ese sentido de juego intelectual se aparta de otras comedias. Baraja ideas establecidas sobre la relación amorosa que la enmarcan en un ambiente de enfrentamiento conceptista en un marco cortesano con ecos de amor cortés, aunque esta vez

el amante desdeñado emplea el arma adecuada para conseguir cambiar la voluntad de la amada. La respuesta de Carlos: «Yo, señora, / no sólo querer no quiero, / mas ni quiero ser querido» [I, vv. 969-971] supone un reto para la dama segura de sí misma y acostumbrada a despreciar a sus amantes. Al desconcierto inicial ante la resistencia — fingida — de Carlos seguirán tramas arteras para tratar de conseguir que él cambie de actitud, al principio por vengar Diana su orgullo dolido y castigar al galán pero después porque el amor se abre paso también en ella, primero como celos y más tarde como pasión verdadera.

No es habitual en el teatro esta figura femenina frígida y esquiva al amor, educada en la historia y en la filosofía de las que ha sacado experiencias negativas de la pasión amorosa ajena y en las que se refugia para negarse a tener ninguna propia. Hasta el nombre de esta mujer desdeñosa remite a la Diana casta de la mitología, y las pinturas que adornan su casa recuerdan ejemplos mitológicos como el de Dafne huyendo de Apolo, Anajárete convertida en estatua de mármol o Aretusa transformada en fuente. Todo parece insistir en la falta de correspondencia amorosa que Diana ha convertido en su modo de actuar habitual. Pero Moreto parte del presupuesto de que esa actitud es antinatural y a través de Carlos declara que «la estraña demasía / de su entereza pasaba / del decoro la medida / y, excediendo de recato, / tocaba ya en grosería» [I, vv. 138-142]. Diana representa así uno de los tipos a los que nos referimos al hablar de su poética, que desbordan los límites del decoro racional, esta vez por su incapacidad grosera de amar, y a los que es necesario reconvertir a la normalidad, por lo que toda la comedia se dedica a conseguir un cambio de actitud en su protagonista.

Menos entereza que la que Diana proclama en buena parte de la obra tiene la personalidad de Carlos que, a no ser por la colaboración de su criado Polilla, cedería en muchos momentos al juego del desdén. Sólo la fuerza física de una daga que le impide girar la cabeza logra que resista la tentación de mirar a Diana y a sus damas cuando cantan para él en el jardín, como un nuevo Ulises encadenado al mástil que resiste la atracción del canto de las sirenas. Y una vez en la comedia está a punto de perder a su dama cuando cede a la tentación de dar rienda suelta a la expresión de su amor ante Diana en la fiesta de carnaval, que logra a duras penas corregir apelando a que se trataba de un juego más del festejo. Hombre al fin, el público se solidariza con su esfuerzo de ingenio y discreción, y le desea vencedor de la esquiva dama como al final sucede.

Y si el hombre es débil y la dama esquiva, los galanes no se ven como adversarios y hasta la figura del padre se aleja del tipo habitual en el teatro. Diana declara que «casarme y morir es uno» pero esa afirmación va seguida de que «tu obediencia es primero / que mi vida» [I, vv. 781-783], con lo que se presenta como la hija dispuesta en principio a acatar la voluntad ajena. Sin embargo es el padre quien esta vez no coacciona: «yo no te lo mando, / porque el amor que te tengo / me obliga a seguir tu gusto» [I, vv. 803-805], con lo que Diana queda liberada de la servidumbre de un matrimonio convenido y puede actuar con la libertad que será el motor de toda la intriga.

El desdén, con el desdén sirvió de inspiración a obras en otras lenguas, desde *La Princesse d'Élide*, de Molière (1664) y *La Principessa filosofa*, de Carlo Gozzi (1772) a *Donna Dianak*, de Joseph Schreyvogel's (1816), por citar algunas de las que recibieron su influencia aunque no mejoraran la original.

C) COMEDIAS DE CAPA Y ESPADA

a) *El parecido en la corte*

La comedia se representó en Sigüenza el 28 de febrero de 1650 [José Prades, 1965: 12], pero la fecha de su estreno debió ser anterior. Se imprimió por primera vez en Madrid en 1665, con algunos pasajes monologados suprimidos. La acción se desarrolla en un ambiente social alto de Madrid, a la que se nombra como la corte, y tiene como eje temático un *quid pro quo*, un caso de confusión de identidades, asunto que no era nuevo en la tradición teatral española. Toda la trama parte del equívoco entre la figura de don Fernando de Ribera con la de don Lope, el hijo de don Pedro ausente en las Indias durante catorce años, con quien don Fernando guarda cierto parecido y que es precisamente el caballero al que don Fernando hirió en Sevilla por sospechar que violentaba el honor de su hermana. Sin embargo, la comedia no plantea una venganza del honor perdido, como José Prades dice en su edición [1965: 18], ya que don Fernando no sabe quién es el hombre al que dejó herido en Sevilla y el hecho de que pueda aprovecharse de la confusión de identidades no es idea suya sino de su criado, al ver que otros lo creen así. Va a ser la casualidad la que haga a don Fernando tener parecido físico con don Lope y ser confundido con él, dando así origen al desarrollo de la trama.

El culpable del error en un primer momento es don Diego, el galán no deseado de doña Inés, la hermana del ausente, pero quien mantiene el juego de la confusión a lo largo de toda la comedia es Tacón, el gracioso criado de don Fernando, que ve en ello una ocasión de conseguir provecho material en un momento muy difícil para él y para su amo. Vence la resistencia de éste y su falta de adecuación a la nueva situación fingiendo que su señor tiene problemas de amnesia después de un percance. Todo llega a su fin cuando doña Ana, la hermana del hijo fingido, llega a Madrid en busca de su esposo don Lope y le descubre recién llegado de las Indias tratando de ser reconocido como hijo legítimo y enfrentándose con don Fernando, con quien había luchado en Sevilla cuando éste trataba de guardar la honra de su hermana. La anagnórisis permite entonces la boda de don Fernando que se ha enamorado de doña Inés, la de Tacón con Leonor, la criada de doña Inés y, finalmente, se descubre que doña Ana ya era esposa de don Lope cuando tuvo lugar la escena inicial en la que don Fernando atacó al supuesto deshonorador de su hermana. Don Diego es el único galán que queda suelto, lo que se explica por su valor meramente instrumental en la acción.

De nuevo tenemos en esta obra un papel muy destacado del gracioso, verdadero urdidor de la intriga y capaz de mantenerla a lo largo de las tres jornadas, especialmente frente a don Pedro, el padre del hijo ausente, al que mantiene engañado haciéndole creer que don Fernando es su hijo. Sin embargo, la confusión no llega a ser cómica como algunos críticos han propuesto [HTE Arellano: 540 y 542] ni lo es el hecho de que don Pedro sea incapaz de reconocer a su propio hijo cuando llega. Como mucho, la actitud del padre provoca en ocasiones una sonrisa en el espectador que conoce la verdad, pero más a menudo invita a la conmiseración por este hombre que durante tantos años esperó a su hijo y ahora pone todo su amor en el advenedizo que no es más que el fruto de una burla; algo de trágico más que de cómico es lo que hay aquí. Tacón adopta un nuevo nombre cuando pasa a desempeñar su oficio en una casa diferente y se bautiza como Cerote en un juego de palabras con la cera que utilizan los zapateros. Lo mismo sucedía con el gracioso Polilla de *El desdén, con el desdén*, que será Caniquí mientras espíe en otra casa. El gracioso toma así la iniciativa como en tantas otras ocasiones, lo que pone en evidencia su carácter, la variedad de acciones que puede realizar en una misma obra y su función de motor de la intriga.

La descripción que se hace de los personajes responde al ambiente aristocrático que envuelve la acción. Don Fernando de Ribera es retratado de modo muy favorable por su criado, que ensalza su valor. Sin embargo cuando él da cuenta de sí y del desatino que hizo en Sevilla y que le ha obligado a llegar a Madrid pobre y huido, da una opinión mucho menos favorable: «Yo, que quedé mozo y libre, / rico y noble, y no muy cuerdo» [I, vv. 109-110], a lo que suma versos más adelante la autoinculpación de vanidad, necedad, locura y soberbia por seguir el consejo de los que dilapidaban las herencias que no habían tenido que ganar, y afirma que esa actitud fue su ruina. Van a ser las mujeres, doña Inés y su criada, quienes se encarguen de presentarle como galán y discreto, mientras doña Inés habla de sí misma como de una mujer honrada que quiere guardar su honor antes de dar rienda suelta a sus deseos amorosos y son los demás quienes alaban su belleza.

La comedia parte, pues, de una situación de extrema necesidad de su protagonista, don Fernando, que se arrepiente de su vida anterior y trata de empezar una nueva. Pero va a ser la casualidad de su parecido físico con el hijo de una familia importante la que le brinde una nueva oportunidad que esta vez no deja escapar. En efecto, a lo largo de la comedia el comportamiento de don Fernando es impecable y su amor por doña Inés, a la que todos menos su criado creen su hermana, se guarda con la discreción suficiente para que el equívoco se mantenga. Se repite así la constante que se ha señalado en el teatro de Moreto en cuanto que también en esta obra hay una recuperación del orden inicial perdido por la actitud alocada del protagonista en su juventud.

Otras figuras presentan en cambio un ejemplo de actuación según los parámetros que Moreto quiere reflejar en su teatro. En ese sentido, doña Inés declara preferir el honor al deseo, tal como se ha dicho ya, porque el deseo es «como la flor, / que en un día nace y muere» [I, vv. 830-831]. Frente a esa concepción está

la de su criada Leonor, más materialista y menos honrosa, quien acepta en principio el símil de su señora pero declara inmediatamente que antes de que la flor se marchite prefiere olerla.

La comedia contiene también alguna opinión en la que, además de verse una defensa de la discreción y el honor, se pone de manifiesto un elogio de la racionalidad aunque sea por vía negativa. Cuando Tacón hace notar a su amo que don Pedro quiere creer que a quien tiene delante es a su hijo al que no ve hace casi quince años, le dice que tienen más fuerza para don Pedro los ojos que la razón, y va a ser ese dejarse llevar por los sentidos externos lo que provoque el engaño del viejo y permita a su vez el desarrollo argumental de la comedia. Al mismo tiempo que el criado hace esa reflexión a don Fernando, Moreto se la presenta también a los receptores de su comedia. Sólo la razón lleva al conocimiento verdadero de la realidad y dejarse arrastrar por el testimonio de los sentidos sin tenerla en cuenta puede conducir al error y, con él, acarrear consecuencias negativas.

Podrían ponerse ciertos reparos a la verosimilitud de la obra, como es el hecho de que don Fernando, sumido en una vida disoluta, no se haya enterado de que su hermana ha contraído matrimonio con don Lope o los catorce años que doña Ana pasa sin saber nada de su esposo que se ha ido a Indias, pero ambos sucesos están en relación con necesidades dramáticas precisas. El primero porque facilita el perdón de don Fernando que ya no tiene ningún deshonor que perdonar y con ello hace posible un final feliz, y el segundo porque los años de ausencia son los que hacen posible la confusión de identidades. Pero la comedia en general guarda bien el esquema del género y la evolución propia de cada jornada.

b) *No puede ser el guardar una mujer*

Impresa por primera vez en 1676, la comedia se estrenó en 1659 y se sitúa en un ambiente acomodado de Madrid. Tiene como tema la imposibilidad de guardar el honor femenino cuando la mujer no desea conservarlo. Pero la presentación del asunto se desarrolla según la variante de una dama que desea guardarse y es el varón, su hermano, quien no confía en ella y quiere ponerle guardas que vigilen su honestidad. Decidido a probar lo inútil de esta acción Moreto, buen conocedor de la psicología femenina, elabora una trama que pone de manifiesto lo vano de este intento ante la sociedad de su época.

La obra parte del reto fijado por doña Ana de Pacheco en una academia poética que tiene lugar en su casa, en la que varios galanes además de ella recitan sus composiciones. La de doña Ana presenta en forma de enigma que «cuando la mujer quiere, / si de su honor no hace aprecio, / guardarla no puede ser, / y es disparate emprenderlo» [I, II, p. 189]. Trata así de hacer reflexionar a su prometido, don Pedro Pacheco, sobre su actitud de querer guardar con excesivo celo la honra femenina, pero don Pedro se resiste a aceptar que no pueda guardarse a una mujer contra su voluntad y se vanagloria de lograrlo con su hermana doña Inés. Para

tratar de hacerle ver su error doña Ana trama con un caballero amigo, don Félix, que galantee a doña Inés y logre sacarla de la casa donde su hermano la tiene oculta de las miradas de todos. A esta acción ayuda el gracioso Tarugo, criado de don Félix, quien logra pasar inadvertido con un primer disfraz de sastre, entrevistarse con la dama, hacerle saber el interés de don Félix por verla y entregarle un retrato del caballero.

Va a ser este retrato el que provoque el primer conflicto de la comedia pues lo descubre don Pedro y cuando su hermana se da cuenta del hecho finge reñir a su criada Manuela por haber perdido el retrato de un caballero que encontraron en la calle. Pero don Pedro desconfía hasta que Tarugo, disfrazado de indiano rico enviado por un pariente noble de don Pedro que está en las Indias, le comenta que trae propuesta de matrimonio de su hermana con un caballero del lugar —don Félix— del que aporta el retrato. Cuando va a enseñárselo se da cuenta de que lo ha perdido y don Pedro cree entonces la versión que le había dado su hermana de que el retrato de don Félix era fruto de un hallazgo casual. Acoge en su casa a Tarugo, disfrazado de don Crisanto, que da muestras de no querer ver mujeres mientras se aloje allí, lo cual tranquiliza a don Pedro. Un accidente fingido del gracioso abre sin embargo el postigo de la casa y entra don Félix que se queda allí escondido. A punto de descubrirle Tarugo finge que es el caballero al que venía buscando como futuro cuñado.

La acción prosigue y don Pedro decide casar a la fuerza a su hermana con don Diego. Avisan a don Félix y Tarugo busca una solución, regresa a la casa de don Pedro en la que se aloja, finge ver allí a dos tapadas, doña Inés y su criada, y pide las echen a la calle. Lo hacen y se encuentran con don Félix, que las esperaba. La situación se hace difícil cuando don Pedro ve el grupo y decide ayudar a don Félix a custodiar por la calle a las dos mujeres, sin saber quiénes son, hasta que descubre su identidad cuando llegan a casa. Termina la comedia con la aceptación de don Pedro ante la evidencia de que «no puede ser el guardar una mujer».

La obra tiene, pues, dos personajes sobre los que recae el mayor peso de la acción: el celoso de su honra, don Pedro Pacheco, y el gracioso Tarugo convertido en don Crisanto. De la ceguera del primero para darse cuenta de la realidad y del ingenio del segundo depende el dinamismo de la comedia, que sólo en un segundo plano tiene un tema amoroso. El tipo de don Pedro pertenece al grupo de personajes faltos de racionalidad de los que se habló en el apartado dedicado a la poética de Moreto. Descompensado en sus pasiones, el hermano, celoso en exceso de la honra familiar, pierde la objetividad y es incapaz de ver lo que todos ven. Sólo una trama bien urdida es capaz de demostrarle de forma irrefutable lo que su razón era incapaz de aceptar. La comedia se dirige así a restablecer en él y, como consecuencia, en su entorno una visión de la realidad lógica y racional.

La descripción de los personajes corresponde a este ambiente selecto en que se mueve la obra. Doña Ana es descrita por don Félix como mujer de virtud, ingeniosa, rica, discreta y culta, a lo que Tarugo añade la belleza, y cualidades parecidas se adjudican a doña Inés. Así se muestra también el mismo don Félix, al

que otros califican de discreto, galán, noble y severo. Del gracioso Tarugo se destaca sobre todo el ingenio que le hace superar a la misma Celestina como intermediario de los amores de los personajes principales. Se le compara también con el sabio Merlín y con Juanelo en cuanto que es capaz de encontrar soluciones a lo que parece complejo. Frente a estas descripciones positivas, destaca por oposición la del obseso de honra, don Pedro Pacheco, al que se presenta como privado de razón, receloso, obstinado, seguro de sí mismo en exceso y «celoso extremeño» en el guardar a su hermana.

La comedia contiene también algunas referencias al matrimonio impuesto, pues don Pedro ha pensado en don Diego de Rojas como futuro esposo de su hermana. Don Pedro cree que queriendo él ese matrimonio parece obligado que doña Inés lo acepte, pero la respuesta que recibe niega esto, alegando que es ella quien se casa y «no ha de ser la elección / de quien no ha de ser el daño» [III, p. 204], que recuerda casi de modo literal la que dio otra mujer, doña Leonor, en *El lindo don Diego*: «que la elección no ha de ser / de quien no fuere el peligro» [I, vv. 235-236]. A ello añade una defensa vehemente de su libertad que la presenta como una mujer activa y emprendedora, que es honrada porque quiere serlo y porque pertenece al grupo del que don Félix dice que «de la mano del cielo / viene sola la que es buena» [I, II, p. 190]. Por tanto, la atenta vigilancia de su hermano es por una parte innecesaria, pues en su caso ella cuida de su propia honra, y por otra parte inútil cuando se refiere a mujeres que no quieren preservar su honor y que logran siempre su objetivo. Como un *leitmotiv* recorren la obra diversas variantes del título de la comedia, que por otra parte remiten al folclore tradicional y a sus refranes como el de «niña, viña, peral y habar / malo es de guardar» que tiene un eco en las palabras de Tarugo referidas la dificultad de guardar mujeres: «Más fácil de guardar fuera / una viña de muchachos» [II, VIII, p. 198].

El tema de la honra excesiva que desborda los límites de la racionalidad lo trata también Moreto de forma crítica en su entremés *Las galeras de la honra*, impreso por primera vez en el año anterior a esta comedia, en la que tres personajes son condenados a galeras por vivir sometidos al «qué dirán» de los demás. Los casos que elige en esa ocasión difieren sin embargo del que se presenta aquí, pero ambas obras cumplen objetivos semejantes al servicio de una ejemplaridad que busca devolver al orden racional a tipos que por diversos motivos exageran sus actuaciones relacionadas con los puntos de honra.

D) COMEDIA HAGIOGRÁFICA: «EL LEGO
DEL CARMEN, SAN FRANCO DE SENA»

Esta obra se imprimió por primera vez en 1652, un año después de que se estableciese el culto a este santo, y pertenece al ciclo de comedias que Moreto dedicó a temas religiosos, entre las que se encontrarían también *La vida de San Alejo*, *La adúltera penitente* y *El más ilustre francés*, *San Bernardo*. Aunque parte de un

apunte biográfico del carmelita Franco de Grotti, cuya vida y milagros se conocían en España desde principios del siglo xvii, Moreto actuó con gran libertad artística e introdujo en la comedia motivos que ya había experimentado con buenos resultados en sus comedias profanas. Es posible que se escribiera como encargo vinculado a la orden del Carmen, por las referencias internas que ofrece la comedia, o como parte de las celebraciones con las que se festejó esta canonización en Madrid.

Tiene como núcleo argumental el tema de la conversión, a través del caso de un personaje que se presenta como «cruel, vengativo y jugador» [I, vv. 177-178] en las dos primeras jornadas de la comedia para mostrarnos su cambio radical de vida durante la tercera, impulsado en parte por los ruegos de su padre quien, como una nueva Mónica, sólo quiere la conversión de su hijo. Se encuadra, por tanto, dentro de las obras en las que Moreto presenta un tipo humano alejado del orden social y moral que va a recuperar a lo largo de la comedia el equilibrio perdido hasta insertarse en las normas de su época. Varía también la percepción de este personaje que resulta despreciable para todos por sus pasiones desordenadas en su primera época, pero que es capaz de conseguir el amor de los que lo repudiaban una vez que se produce su cambio de actitud. Sólo algún breve apunte hace presagiar desde el inicio el posible vuelco que va a darse en su vida, como es el hecho de que respete a un hombre al que estaba a punto de matar cuando éste invoca el nombre de la Madre de Dios bajo la advocación del Carmen. También resulta de interés que, a pesar de su mala vida, respete a su padre aun en sus momentos más descarriados, aunque no llegue a cambiar de actitud tan pronto como éste se lo aconseja.

En un segundo nivel está el cambio interior que experimenta Lucrecia y con ella su criada, que se nos presentan como mujeres virtuosas hasta que Lucrecia pierde todos sus bienes al arrojar sus joyas por la ventana cuando cree huir con Aurelio y en realidad lo hace con Franco y es deshonrada por éste, momento a partir del cual ambas se dedican al bandolerismo y sólo en la última parte de la obra reaccionan para que se pueda recuperar el equilibrio de la comedia.

El ambiente en que se sitúa la acción corresponde al preferido por Moreto, aunque en la segunda parte de la obra cambie de modo drástico como consecuencia de la mala vida de los protagonistas. Franco es hijo de una casa relativamente acomodada y tiene un criado, Dato, que es el gracioso de la obra. La trama amorosa que se cruza con ésta tiene como protagonistas a Lucrecia y a su criada Lesbia, quienes son mujeres con bienes económicos aunque Lucrecia los pierde al querer escapar con Aurelio en su huida del matrimonio convenido que su hermano le ha procurado con don Fabricio, un milanés rico. Mafeo, el padre de Franco, se lamenta al inicio de la obra de haber perdido su hacienda en la educación de su hijo con muy pocos resultados, pero el ambiente en que todos ellos se mueven refleja un punto de partida de buen nivel económico.

Se da también en la obra una crítica acerba de la figura del lindo, de su persona y de sus actuaciones, tanto en boca de Lucrecia como en la de su criada. Se

oponen sus rasgos al valor y a la gallardía que las mujeres ven en Franco al inicio de la obra. En este aspecto puede verse aquí un germen de lo que sería más tarde su magnífica comedia *El lindo don Diego*. La obra presenta como otras comedias de Moreto el tema de casamiento impuesto a la dama. El hermano de Lucrecia ha previsto para ella como marido a un milanés rico de aspecto despreciable, según retrata con gracia su criada Lesbia: calvo, tuerto, con juanetes en los pies y pequeño de estatura. Lucrecia dice que prefiere darse la muerte antes que ese aceptar ese matrimonio y se lo manifiesta a su hermano como mujer resuelta y de firme determinación, pero Federico dice querer la boda de forma inmediata con el pretexto de que su hermana vive demasiado libre, aunque lo que desea es enriquecerse a costa de ese matrimonio como ella se lo reprocha en un largo monólogo [I, vv. 570-633]. Su hermano quiere obligarla por la fuerza, incluso con las armas, y amenaza con matarla la misma noche en que debe hacerse el casamiento si ella sigue oponiendo resistencia. Ése es el detonante de que Lucrecia pida al hombre de quien está verdaderamente enamorada, Aurelio, que venga por ella sin más tardanza, pero su muerte a manos de Franco cambiará todas las expectativas. Surge así el tema de la pérdida del honor, pues Lucrecia es violada por Franco, que la amaba desde la primera vez que la vio, y entona un parlamento lastimero en que lamenta su deshonra. Junto con su honor ha perdido además al hombre que amaba, Aurelio, y toda su riqueza, por lo que esas palabras de dolor las pronuncia desde su nueva vida vestida de gorrón. Se trata por tanto del momento más bajo en la vida de Lucrecia, que ha perdido todo lo que tuvo.

La comedia contiene algunos recursos escénicos efectistas propios del género, como es la cruz con lamparilla preparada para que se pueda sacar y meter un brazo desde el paño que quizá tenía detrás, y que recuerda el lugar donde Franco mató a Aurelio, escena que anticipa la de *El estudiante de Salamanca*, de José de Espronceda. Forman parte de este grupo de recursos la cruz que se vuelve ante Lucrecia dejándole a la vista una calavera y los pájaros asados que vuelan desde la fuente en testimonio de que la conversión de Franco es verdadera. A este mismo fin contribuye el hábito del Carmen, que aparece de forma milagrosa traído por el Ángel Custodio tras la invocación del criado, cuando los religiosos no lo tenían para dárselo a Franco. Otras alteraciones del orden natural tienen fuerza trágica, como la ceguera de Franco, que ha apostado en el juego hasta los ojos, y que es el inicio de su conversión. Pero las soluciones que Moreto da parecen hoy fuera de tono, como el hecho de presentar al Ángel Custodio en figura de bando-lero acompañando a Lucrecia y a su criada.

La obra reúne, pues, rasgos propios de las comedias de santos con otros característicos de las comedias de capa y espada, de las que Moreto fue tan buen representante. La trama hagiográfica se cruza con los episodios cómicos, protagonizados especialmente por el criado Dato, y con los amorosos típicos de las comedias de la época. Se trata en realidad de un género híbrido, resultado quizá de un encargo a un dramaturgo que triunfaba en el teatro profano y del que su autor salió del modo más airoso posible. Aunque termina con una fórmula en la

que se anuncia que «si gustan los circunstantes, / los milagros de este Santo, / dirá la segunda parte» [III, vv. 2900-2902] no conocemos que hiciera ninguna otra obra sobre este asunto. La que ahora se trata termina con la entrada de Franco en la orden del Carmen.

I.37.4. PIEZAS BREVES

La crítica ha destacado el trabajo de Moreto en el género entremesil. Lo que se elogia de él es que si Cervantes, Quiñones de Benavente, Cáncer, Calderón y Villaviciosa tienen piezas excelentes, «Moreto tiene más que ellos y es más completo por los varios temas ya serios, ya satíricos, jocosos, de costumbres y para palacio que encierran sus entremeses y sus bailes en que también sobresalió» [*Controversias*: xci].

Su teatro breve reúne treinta y cinco piezas, la mayoría de carácter cómico, entre las que están algunas de las mejores de estos géneros, escritas a veces para palacio, en otras ocasiones para acompañar algún auto y, en la mayoría de los casos, para servir de intermedios a comedias representadas en los corrales. Vinculadas a fiestas que se celebraron en la corte están obras ajacardadas del gusto de la época, como el baile entremesado *El Mellado*, escrito para el cumpleaños de la princesa niña Margarita María. Más del estilo del teatro cortesano es la *Loa para los años del emperador de Alemania*, dedicada a Fernando III, y las obras en las que buscó el protagonismo del actor Cosme Pérez, apodado *Juan Rana*, muy querido por la familia real. A este grupo pertenecen los entremeses *El alcalde de Alcorcón*, *El ayo*, *La loa de Juan Rana* y *El retrato vivo*, representados a finales de los años cincuenta y en la década de los sesenta. En todos ellos hay referencias a la familia real por parte del actor.

Entre las obras que compuso con motivo de las fiestas del Corpus están su entremés *La Perendeca* y la *Loa sacramental para el Corpus de Valencia*, que es la única pieza alegórica breve que se conserva de este autor. Para otras fiestas populares como la de San Juan escribió el entremés protagonizado por valientes fingidos al que tituló con el nombre de su protagonista, *Alcolea*. Pero la mayoría de sus obras sirvieron para acompañar comedias en los corrales, aunque no siempre es fácil establecer la organización de la fiesta teatral completa. Puede establecerse como hipótesis, por ejemplo, que su entremés *El aguador* debió escribirse no muy lejos de su comedia *El lindo don Diego*, porque la pieza breve contiene la burla de una mujer presuntuosa que desprecia a su galán por un aguador disfrazado de mariscal francés, asunto que nos remite al lindo de la comedia, que pierde a doña Inés al preferir a una criada a la que han disfrazado de condesa para burlarlo. Algunas piezas breves derivaron de pasajes muy celebrados de sus comedias, técnica ésta muy poco empleada por otros dramaturgos; así, su entremés *La burla de Pantoja y el doctor* es —como decíamos al principio— un extracto de su comedia *Las travesuras de Pantoja*.

La mayoría de su teatro breve incide en la burla de algún personaje que representa un tipo fuera del orden social o moral: la buscona de *La Perendeca*, los ladrones de *Los gatillos*, los valientes de mentira que protagonizan *Alcolea*, los celos de *El retrato vivo*, el exceso en la atención al qué dirán de *Las galeras de la honra* o el cornudo de *Los galanes* son algunos ejemplos destacables. La pieza breve se convierte en un espejo en el que la sociedad ve desmesurados sus vicios y defectos, quizá a veces para poner solución, pero siempre y, sobre todo, para reírse de ellos. En otras ocasiones su teatro corto tiene carácter costumbrista, y una abigarrada muchedumbre de tipos desfila en *Los oficios* o llena los versos de los actores en los momentos anteriores a una representación teatral en el entremés *El vestuario*. Más escasas son las piezas, extrañas por otra parte en el género, que llevan a escena episodios mágicos, como sucede en *La campanilla*, pieza que recuerda al Quevedo de *La hora de todos* y, con él, a la imaginaria de la época que retrataba en el toque de la campana el final del tiempo de esta vida.

Moreto construye con gran esquematismo estas piezas breves y con aparente facilidad. Su capacidad de síntesis da lugar a que en pocas pinceladas construya tipos muy efectivos y los dote del lenguaje adecuado a cada uno de ellos. Sobresale también en la comicidad y en la gracia que impregna estas obras y que las sitúa entre las mejores de su género. Incorpora música y danza a sus bailes burlescos entremesados, escritos a modo de centón de romances muy de moda en su época. De este tipo valga citar al de *Don Rodrigo y la Cava*. La música, sin embargo, no es exclusiva de estas piezas que solían cerrar la fiesta teatral. Muchas otras de sus obras breves contienen indicaciones musicales y coreográficas pendientes todavía de un estudio detenido.

BIBLIOGRAFÍA

A) EDICIONES

- *Moreto, Agustín, *El desdén, con el desdén*, ed. E. di Pastena, estudio preliminar de John E. Varey, Barcelona, Crítica, 1999.
- , *El desdén, con el desdén, Las galeras de la honra, Los oficios*, ed. Francisco Rico, Madrid, Castalia, 1971.
- , *El desdén, con el desdén. El lindo don Diego*, ed. Josep Lluís Sirera, Barcelona, Planeta, 1987.
- , *La fuerza de la ley, Comedias escogidas de Don Agustín Moreto y Cabaña*, ed. L. Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, XXXIX, 1950.
- *—, *El lego del Carmen, San Franco de Sena*, ed. F. Smieja, Salamanca, Anaya, 1970.
- , *El lindo don Diego*, ed. Frank P. Casa y B. Primorac, Madrid, Cátedra, [1977] 1987, 5.ª ed.
- *—, *El lindo don Diego*, ed. Maria Grazia Profeti, Madrid, Taurus, 1988, 173 pp.
- *—, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, ed. M. L. Lobato, Kassel, Reichenberger, en preparación.

- *—, *No puede ser el guardar una mujer, Comedias escogidas de Don Agustín Moreto y Cabaña*, ed. L. Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, XXXIX, 1950.
- *—, *El parecido en la corte*, ed. Juana de José Prades, Salamanca, Anaya, 1965.
- , *El valiente justiciero*, ed. Frank P. Casa, Salamanca, Anaya, 1971.

B) ESTUDIOS

- Antonio, Nicolás, *Biblioteca Hispana Nova*, Tomus primus, Matriti, Apud Joachimum de Ibarra Typographum regium, 1783.
- Buendía, Felicidad, *Antología del entremés (desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora)*, Madrid, Aguilar, 1965.
- Caldera, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Goliardica, 1960.
- Casa, Frank P., *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1966.
- Castañeda, James Agustín, *Agustín Moreto*, Nueva York, Twayne Publishers, 1974.
- Ciria Matilla, María Soledad de, «Manuscritos y ediciones de las obras de Agustín Moreto», *CB*, 30 (1973), pp.75-128.
- Cotarelo y Mori, Emilio, *La bibliografía de Moreto*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1927.
- Davis, Charles, «Análisis por base de datos de los libros de cuentas de los corrales de Madrid: 1708-1719», *Teatros y vida teatral*, 1991, pp. 191-204.
- Exum, Frances, ed., *Essays on Comedy and the «Gracioso» in Plays by Agustín Moreto*, York, Spanish Literature Publishing Company, 1986.
- González Velasco, Pilar, «El teatro de Moreto y Cervantes», *Homenaje Navarro González*, 1990, pp. 241-258.
- Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton, Smith College Studies in Modern Languages, XIII, 1-4, 1931-1932.
- , «Manuscripts Attributed to Moreto in the Biblioteca Nacional», *HR*, IV (1936), pp. 312-332.
- Lobato, María Luisa, «Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto», *Crit.*, 46 (1989) pp. 125-134.
- , «Tres calas en la métrica del teatro breve español del Siglo de Oro: Quiñones de Benavente, Calderón y Moreto», *Homenaje Flasche*, 1991, pp. 113-154.
- Mackenzie, Ann L., *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.
- , *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.
- Pérez Pastor, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII (Primera serie)*, Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.
- Sánchez Imizcoz, Ruth, *El teatro menor en la España del siglo XVII: La contribución de Agustín Moreto y Cabaña*, Nueva Orleans, University Press of the South, 1998.
- Serralta, Frédéric, «Agustín Moreto y Cavana (o Cavaña), 1618-1669», *Siete siglos de autores españoles*, Kassel, Reichenberger, 1991, pp. 189-190.
- Varey, John, y N. D. Shergold, *Teatros y Comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis, 1973, pp. 83 y 221.
- Vitse, Marc, «El hecho literario», *HTE Diez Borque I*, 1990, pp. 507-612.