

Sin honra no hay amistad y El desdén, con el desdén. *Aspectos del teatro cómico de Francisco de Rojas y Agustín Moreto*

Enrico Di Pastena

UNIVERSITÀ DI VERONA

La crítica, especialmente la decimonónica, ha propuesto casi dos docenas de títulos como posibles fuentes para *El desdén, con el desdén*, una de las obras cumbres de Agustín Moreto. Entre ellos, hay uno de Rojas Zorrilla: *Sin honra no hay amistad*¹. Si se ha podido conjeturar con razones convincentes que la elaboración de la comedia de Moreto debió darse por los años 1653-1654 [Rico, 1971: 38-43; Di Pastena, 1999: lv-lix], se desconocen elementos útiles para fechar con precisión la de Rojas. Como hasta el momento carecemos de cualquier dato sobre la puesta en escena de *Sin honra no hay amistad*, sólo se puede afirmar que el *terminus ad quem* para su elaboración es una fecha anterior a la que Fr. Gabriel López Navarro puso al pie de su Aprobación de la *Segunda parte* (8 de octubre de 1644); además, a partir de ese mismo mes corre la primera de las suspensiones de la actividad teatral [Varey y Shergold, 1960] que afectaron negativamente a Calde-

¹ Cf. *Comedias escogidas* [1952: 295-318]. Fue publicada por primera vez esta comedia en 1645 (en la *Segunda parte* del dramaturgo toledano, por Francisco Martínez, Madrid), mientras que *El desdén* se imprimió en la *Primera parte* de Moreto en 1654 (en la imprenta de Diego Díaz de la Carrera, Madrid). Una y otra figurarían entre las «escogidas y corregidas» que, más de un siglo después, en 1767, seleccionó el conde de Aranda [Palacios Fernández, 1990: 61-62] en su tentativa de reforma neoclásica del teatro.

rón y que en alguna medida también pudieron entorpecer el desarrollo del ingenio teatral del propio Moreto.

Una primera observación, pues, habla en favor de una relativa proximidad cronológica entre las dos piezas aquí consideradas. Por estos años la biografía de Moreto no está muy documentada: sabemos que en 1642, después de recibir las órdenes menores, el joven dramaturgo consigue el beneficio de la Iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Mondéjar, en la diócesis de Toledo, y que alrededor de 1648-1649 ya forma parte de la *Academia castellana* en Madrid, aunque ignoramos desde cuándo. Lo que equivale a decir que en esas fechas Moreto gravitaba alrededor de Toledo y de Madrid (en la corte vive habitualmente, según pruebas documentales, entre 1652 y 1654), y que, ya empezados sus escauceos con la escritura dramática en piezas a cargo de varios ingenios, bien podría haber asistido a una representación de la comedia de Rojas o haberla leído en la edición de su *Segunda parte*. Además, de la *Academia castellana* fue miembro el propio Rojas hasta su prematuro fallecimiento en enero de 1648, lo que hace posible que los dos autores llegaran a conocerse de alguna forma, aunque no colaboraron en la redacción de ninguna obra, como en cambio hacen varios dramaturgos de la época.

No voy a brindar una sinopsis de los argumentos de las comedias comparadas; sencillamente me limitaré a recordar, a grandes rasgos, los acontecimientos fundamentales de cada una de ellas para que resulte más cómodo orientarse. En *Sin honra no hay amistad*, dos amigos, don Melchor y don Antonio, soldado el uno, estudiante el otro, servidos por el mismo criado Sabañón, intentan conquistar a la esquivada doña Juana². Esta pareja de galanes encarna los tradicionales dominios de las armas y de las letras, aquí evocados mediante las alusiones, convencionales en la época, a Flandes y Salamanca³. Son datos significativos de la caracterización de nuestros personajes la escasez de medios —se ven obligados a compartir la misma habitación y el mismo sirviente— y su duradera, leal y amistosa relación, que lleva a cada uno de ellos a renunciar a la mano de la dama querida en favor del otro, hasta el definitivo emparejamiento de Juana con Melchor, aunque también cabe decir que las actitudes de los dos amigos no están exentas de cierta ridiculez. Los lan-

² Sobre el planteamiento de la trama en esta comedia, véase Julio [1992: 68-70].

³ También el don Juan de *Donde no hay agravios hay celos* (*Comedias escogidas*: 149b) acaba de volver de tierras flamencas, después de catorce años al servicio del ejército real; y al ambiente estudiantil salmantino se refiere Crispinillo en un romance jocoso de *Obligados y ofendido y gorrón de Salamanca* [MacCurdy, 1963: vv. 521 y ss.]; por cierto, que se haya querido inferir de esta descripción el paso de Rojas por las aulas de la universidad de esta ciudad no deja de ser una conjetura poco fundada, pues «la vida del estudiante» era en realidad tema literario bastante difundido.

ces de la comedia son complicados por la relación entre Inés y Bernardo, que son respectivamente hermana de Antonio y hermano de Juana.

Como es sabido, *El desdén, con el desdén* nos presenta a una princesa reacia al amor y a los hombres, que es enamorada por Carlos, conde de Urgel. Éste, sólo uno entre los pretendientes de alcurnia que se ven inicialmente rechazados, logra finalmente la mano de Diana fingiendo desdén y ayudado de manera decisiva por su criado Polilla.

La estudiosa que ha dedicado a las fuentes de *El desdén* el trabajo más detallado hasta la fecha, Mabel Margaret Harlan [1924: 73-79], se fijó preferentemente en las posibles relaciones entre los personajes principales de las dos comedias. Toda su valiosa aportación, en efecto, se ve algo mermada por conceder una escasa atención a factores más estrictamente teatrales, como pueden ser la construcción de las escenas, el aprovechamiento de los espacios, la estructura del conjunto, el ritmo deducible de la lectura de lo que, al fin y al cabo, no deja de ser un mero guión sobre el que trabaja una compañía de actores para que cobre vida en las tablas. Retomando algunas de las observaciones de Harlan sobre los personajes de las dos comedias y ampliándolas a otros aspectos, consideremos, pues, los puntos de contacto y las diferencias entre las piezas para ver hasta qué punto resulta fundado el vínculo que en el siglo pasado Schaeffer [1890: II, 126] se limitó a sugerir entre las dos.

Es conveniente aclarar de entrada que *Sin honra* y *El desdén* son dos obras muy distintas. Si ambas comparten cierto regusto cómico —personalmente, no dudo de que también quepa inscribir *El desdén* en este ámbito—, los ambientes, las situaciones, el tono e incluso el sentido último las diferencian con claridad.

La comedia de Rojas tiene varios rasgos de parodia, muy probablemente dirigida a las propias convenciones teatrales y, sólo secundariamente, al tipo de la mujer esquiva. La ineficacia de los galanes en el trance de los duelos con Bernardo, la facilidad con la que se olvidan ofensas por las que se jura una puntual venganza, los cambios repetidos e inverosímiles en enamoramientos y desdenes, son todos elementos que apuntan a un tratamiento desenfadado, que arrincona las preocupaciones morales y permite enfocar de manera humorística temas tan serios como el honor o la violación [McKendrick, 1994: 184].

En el caso de *El desdén* nos situamos de lleno en la tradición de la mujer esquiva⁴; recuperando la lección lopeveguesca, que a su vez se había alimentado de los

⁴ Cuya presencia en el teatro áureo ha sido estudiada detenidamente por Melveena McKendrick [1974].

gérmenes sembrados por el erasmismo, Moreto escribe una obra cómica en la que, sin embargo, se alude a una tesis seria, es decir, nadie puede negarse al amor, que, al restablecer su imperio, también permite el retorno al orden social.

Parece claro que doña Juana, que comparte con Diana cierta aversión a los hombres, no alcanza el protagonismo ni la profundidad y coherencia psicológica de la protagonista de *El desdén, con el desdén*. En primer lugar, la dama de *Sin honra no hay amistad* se limita a fundar su rechazo de los hombres en la naturaleza traicionera de éstos; en cambio, la aversión de Diana, que se dirige antes al amor que a los hombres, tiene una evidente base intelectual: es el fruto de prolongadas lecturas. La princesa de Barcelona encarna de esta manera una de las variantes más atractivas del tipo de la *esquiva*: la mujer culta [McKendrick, 1974: 218 y ss.]. Asimismo, los cambios de orientación de Juana podrían resultar repentinos y algo arbitrarios, apenas justificados por el inestable despertar de los celos, mientras que el personaje de Moreto pasa por un gradual proceso de conversión desde su postura escéptica y desdeñosa hasta el reconocimiento de su engaño anterior. En realidad, las inconsistencias del personaje femenino de Rojas son tales sólo aparentemente, y resultan del todo legítimas a la luz del tono dominante en su comedia: de una parodia no se puede exigir verosimilitud ni indagación psicológica, y el problema de Juana —después de mostrar un talante desdeñoso, enamorarse no de un hombre concreto, sino del propio amor, y no saber cuál amante elegir— no tiene ningún viso de seriedad.

Para la actitud libre del personaje de doña Juana no cabe pues traer a colación el «feminismo» de Rojas⁵, así como no es oportuno, en mi opinión, achacarle a Moreto las supuestas tachas morales de Carlos —quien, se ha escrito⁶, al fin y al cabo miente para conseguir su objetivo— o que el autor no reconozca verdadera credibilidad a las reivindicaciones de Diana (me refiero a una credibilidad interna al texto, pues varios personajes, desde distintos puntos de vista, critican la postura de la princesa). En *El desdén, con el desdén*, el tono cómico va destinado a satirizar a un personaje descarriado, que con sus planteamientos se opone a la filografía al uso y expone un reino al peligro de quedarse sin sucesión. No parece conveniente, pues, medir la obra por un rasero moralista ni considerarla un ataque misógino —rasgo que sí caracteriza generalmente la producción teatral áurea, como es bien

⁵ Tema que ha merecido en sus líneas generales más de una mención o estudios específicos por parte de Castro [1917: 246-247], Testas [1975], MacCurdy [1979], y Walthaus [1998].

⁶ Véase MacKenzie [1994: 162-163].

sabido—; no se olvide que el propio Moreto supo trazar con acierto e incluso delicadeza unos convincentes retratos femeninos —recuérdese al menos la culta doña Ana de *No puede ser...* De todas formas, no siempre resulta fácil abstraer una postura claramente delineada por parte de los dramaturgos; de hecho, el tratamiento de la mujer en el propio Rojas varía sensiblemente según el cariz de la obra, y puede bascular de la postura aceptada en la época, a la sátira abierta, hasta llegar a planteamientos liberales en una pieza como *Lo que quería el marqués de Villena*, en que tienen cabida las reivindicaciones intelectuales de doña Juana [*Comedias escogidas*: 337a-b].

Donde podría encontrarse alguna semejanza entre la comedia de Rojas y la de Moreto es en el protagonismo que en ambas asumen los dos criados-graciosos, Sabañón por un lado y Polilla por el otro. Ambos se presentan como médicos de amor, lo que conlleva el uso de alguna expresión parecida⁷. Otros rasgos, como la mofa de su propio, ridículo nombre⁸, o la alusión a ciertos ámbitos léxicos⁹, participan en cambio de la configuración general del gracioso y por lo tanto no parecen significativos a la hora de deslindar una posible influencia del uno sobre el otro. Quizá bajo un prisma algo diferente pueda considerarse el uso del latín por parte de los dos: es cierto que se trataba de un procedimiento cómico de amplia tradición y seguro efecto¹⁰, pero no es menos cierto que no aparece de manera gratuita o pegadiza en ninguna de las comedias aquí consideradas: en *Sin honra*, Sabañón es criado de un estudiante, y, en lo que es justificación acostumbrada de los latinajos del donaire, pudo aprender frases o términos sueltos al acompañar a su amo a alguna clase; en *El desdén*, Polilla se finge médico y su latín también puede apuntar a la oscuridad de los epígonos de Galeno, ella misma, junto a su ignorancia, blanco tradicionalmente favorito de la deformación paródica. Que nos movemos en un terreno decididamente codificado nos lo confirman, por otro lado, las

⁷ «La he de poner un *emplasto* / que *madure* su dureza» y «Ya *purga*» (*Comedias escogidas*: 306a, 309a); «el *emplasto* de ranas / pone por *madurativo*» y «¡Toma, si *purga*, señor! / No hay en la botica *emplasto* / para las mujeres locas / como un parche de mal trato», (*El desdén, con el desdén*: vv. 1203-1204 y 2834-2836, cito por mi edición de la comedia de Moreto).

⁸ Compárese «Está abierto / el Sabañón, y no puede / pisar agora tan recio» y «Ya le pica el sabañón» (*Comedias escogidas*: 298a, 308a) con «¡Polilla fuera!» y «...yo sabré apolillarle las entrañas» (*El desdén*, vv. 40 y 546).

⁹ Verbigracia, la esgrima («Ah, señor, mete el brazal; / tírale un tajo agonai», (*Comedias escogidas*: 317c); y en *El desdén*, vv. 2408 y ss.); más en concreto, la expresión «herir por los propios filos» (*Comedias escogidas*: 300b) aparece como «herir por los mismos filos», en *El desdén*, v. 2409.

¹⁰ Como recientemente Canonica [1991: 103-106] ha profundizado en cuanto a Lope (las conclusiones del estudio sobre el uso del latín macarrónico en el teatro del Fénix pueden extenderse a los personajes que aquí me ocupan).

varias otras ocasiones en que tanto Rojas como Moreto acuden al latín con fines risibles¹¹.

Una diferencia entre los personajes de la que quizá quepa derivar alguna reflexión es que Sabañón resulta el verdadero artifice de la estrategia de sus amos, acércandose al Hernando de *Los milagros del desprecio* de Lope (otra comedia de mujer esquiva y otra fuente barajada para *El desdén*); Polilla, en cambio, sí es fundamental en la ejecución del plan del conde de Urgel, e incluso lo prefigura mediante el uso de unas imágenes que se han podido considerar como las claves de toda la pieza¹², pero la maquinación no se le ocurre a él (a pesar de que alguien erróneamente así lo haya visto; verbigracia, el conde de Schack, 1887: V, 134). Y no ha faltado quien ha advertido en ello una prueba de los cuidados de Moreto en salvaguardar, en la figura de Carlos, la dignidad del mundo señorial ante el arrollador dinamismo del gracioso [Van Beysterveldt, 1974: 104].

En realidad, todo *El desdén, con el desdén* está construido sobre un ambiente aristocrático, de finos galanteos y disputas académicas, donde dominan los torneos, los bailes y las mascaradas. La intriga se desarrolla enteramente en un palacio, del que forma parte el ineludible jardín donde en la segunda jornada, Diana, de manera análoga a lo que hiciera Eva, intenta hechizar con sus encantos al conde de Urgel. Precisamente el jardín, lugar socorrido de tantas y tan diferentes comedias, es el único espacio que la pieza de Moreto y la de Rojas comparten; en ambos casos, el lugar frecuentemente dominado por la pasión amorosa se convierte en el escenario de un engaño en que destaca el protagonismo de los graciosos. Allí Sabañón despierta los celos de Juana haciéndole creer que sus amos están interesados en las vecinas. Allí Polilla neutraliza los encantos de Diana, obligando con su daga a que el amo se resista ante lo que a nuestros ojos es un remedo humorístico del canto de las sirenas; Molière, al firmar una conocida reelaboración de *El desdén*, decidió suprimir, por una presumible cuestión de decoro, el lance protagonizado por Polilla. De todas maneras, la presencia compartida del jardín tampoco

¹¹ En el teatro del primero, lo usan don Pablo, uno de los galanes caricaturescos de *Lo que son mujeres*, y Julia, criada de *Lo que quería ver el marqués de Villena*; se limita a apuntar en Crispinillo, el criado de *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca*; y aparece sólo una vez en la boca de Sancho, el criado de *Donde no hay agravios no hay celos*; entre los graciosos de Moreto que chapurrean el latín baste recordar al Greguesco de *La fuerza de la ley*, al Galón de *Los engaños de un engaño, y confusión de un papel*, o al Macarrón de *El mejor amigo, el Rey*. Las referencias a las comedias de Moreto proceden de *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña* [1950].

¹² Se trata obviamente de la breva y sobre todo de las uvas, ambas referidas a las mujeres esquivas; cf. Exum [1980: 85] y Hermenegildo [1995: 257 y n. 12].

puede considerarse significativa, porque es espacio recurrente, ahora como ámbito de convenios galantes y rituales cortesanos, ahora como lugar de equivocación de las identidades, tanto en la comedia palatina como en la de enredo¹³; bien pueden extenderse a Sabañón, en cambio, las observaciones de Frances Exum [1978: 311-314] y Alfredo Hermenegildo [1995: 262-265] sobre el papel que desempeña Polilla, quien se convierte en director del *play-within-the-play* que es el engaño urdido; y ello es aun más cierto en una comedia como *Sin honra no hay amistad*, en la que existe un juego latente con el código teatral y aflora alguna alusión metatextual¹⁴, como se va haciendo frecuente en los dramaturgos de la mal llamada «escuela de Calderón»¹⁵. A este respecto, considero de cierto interés la observación de Serralta [1988a] de que los límites cronológicos del gran período de la comedia de enredo coinciden aproximadamente con la autoconciencia de los dramaturgos de estar componiendo un teatro «mecanizado, repetitivo y fundado en la reutilización intensiva de los elementos», lo que no deja de reflejarse en referencias y chistes metatextuales. Con razón Neumeister [1989: 336] asimiló, *mutatis mutandis*, la comedia de capa y espada al papel que suele desempeñar el gracioso, quien está con frecuencia al margen de la acción dramática, la observa, la comenta y delata la falsedad de los ritos que organizan la existencia señorial; evidentemente, la crítica del gracioso y de este tipo de comedia no es social ni política, sino puramente estética porque no implica nunca una superación de los valores satirizados.

Con la salvedad del jardín, los ambientes de nuestras dos piezas resultan sumamente dispares, así como el tipo de comedia y, en consecuencia, sus personajes. A la ambientación alejada en el tiempo, al tono algo fabuloso, casi de cuento, al protagonismo de grandes y princesas de *El desdén*, se opone en *Sin honra no hay amistad* un espacio urbano¹⁶, venganzas de honor e ineludibles duelos, mientras que el tema del desdén tratado con desdén acaba teniendo una importancia secundaria. Cotarelo [1911: 222] calificó la obra de «calderoniana, por los continuos lances de

¹³ Según confirman, entre otros, los estudios de Lara Garrido [1983] y Zugasti [en prensa].

¹⁴ Véanse por ejemplo estas palabras de Sabañón a sus amos: «¿Hacéis alguna comedia / entre los dos por jornadas?» (*Comedias escogidas*: 295b-c).

¹⁵ Sobre los límites taxonómicos de este marbete, véanse Vitse [1988] y Profeti [1994b: 207].

¹⁶ Con la pequeña joya de la descripción del pobre cuartocho habitado por los galanes en el que se desarrolla la tercera jornada: «El catre de granadillo / que está allí con dos colchones / como reales sencillos, / es del soldado Melchor; / de la pabellón pajizo, / del estudiante Olofernes. / Aquella cama de pino / es de Sabañón, por señas / que tiene un colchón hundido. / Aquellos dos escritorios, / aquella alcarraza, un vidrio, / estas sillas de nogal, / dos broqueles, cuatro libros, / seis platos, los dos quebrados, / y los otros cuatro hendidos; / aquella cocina, en que hay / un asador, un librilla, / un candel de garabato, / un alnafa y un rastrillo, / y una espetera, en que está / un cuartillo de cabrito» (*Comedias escogidas*: 311-312).

tapadas, fugas de éstas de su casa, duelos empezados e interrumpidos, el nombre y el concepto de honor dominando desde el comienzo de la obra». El ilustre estudioso aludía, mediante el autor que había llevado el género a sus mayores logros, a una comedia de enredo. Para referirse a *Sin honra no hay amistad* la crítica más reciente ha manejado los marbetes de comedia de capa y espada [MacCurdy, 1968: 110 y ss.] y comedia de costumbres [MacKenzie, 1994: 83 y ss.]. Lo cierto es que la obra no se entiende sin captar el tono paródico que la distingue, tono que el comentario de Cotarelo acaba obviando, y que etiquetas que parecen suponer en la comedia un puro reflejo de las costumbres y modas de la sociedad dejan de lado [Profeti, 1988: 52].

El uso del tiempo por parte de los dos dramaturgos es otro dato que parece confirmar las diferencias de construcción sentadas hasta aquí. La comedia de Rojas no tiene saltos temporales apreciables y se juega, según costumbre del género [Arellano, 1988: 30-36], también sobre la compresión temporal; la de Moreto presenta el paso del *verano* —en la acepción arcaica de ‘fin de la primavera y comienzo del estío’— en el primer acto, al tiempo de Carnaval en el segundo. Respetando uno de los preceptos del *Arte nuevo* —que en la realidad ni el propio Lope observaba siempre—, se hace corresponder la infracción de la unidad de tiempo con la separación entre una jornada y otra; pero es significativo que este elemento resulte solidario con uno de los temas de la obra —la capacidad de la razón de imponerse a ideas arbitrarias—, pues el lapso de varios meses evidencia hasta qué punto ha de ser calculada y paciente la estrategia seguida por Carlos.

Para acabar ya este apartado, añadiré que resulta especialmente dinámica la construcción de varias escenas de *Sin honra no hay amistad*, donde los personajes en el escenario, con frecuencia más de dos debido al esquema a doble pareja, suelen mezclar sus intervenciones en una especie de polifonía, en la que el paralelismo y el contrapunto contribuyen a aumentar el clima lúdico; la comedia de Moreto, en cambio, se presta más a ser calificada de dueto, con su aire de medido debate escolástico entre los protagonistas.

En definitiva, creo que, ahora con más elementos de los que teníamos, podemos matizar decididamente la dependencia de *El desdén, con el desdén de Sin honra no hay amistad*. No es de excluir que Moreto picoteara de ella algún elemento determinado, como ciertos rasgos del gracioso, la adopción por parte de los galanes de una estrategia común, incluso algún recuerdo léxico concreto, pero el subgénero, el tono y la orientación general de las dos obras son harto diferentes y hacen inaceptable, a mi entender, la hipótesis de una dependencia directa.

Además, la gran cantidad de obras que se han barajado como fuente de *El desdén* es en sí misma una muestra de la inconsistencia de la mayoría de las propuestas. Es indudable que en Moreto existe la conciencia de situarse en una época que puede servirse de la Comedia Nueva como de un patrimonio ya establecido, pero afortunadamente ya parece haber sido abandonada la imagen ruin de un autor a la caza de ideas y tramas ajenas, imagen que se vio favorecida además por leerse fuera de contexto un socorrido vejamen satírico de Jerónimo de Cáncer; una mirada a la diacronía del teatro áureo, los vestigios de la práctica de la *imitatio* y el concepto metodológico de intertexto [Profeti, 1984: 675] permiten invalidar tal imagen crítica. No sólo el de la mujer desdeñosa, desde la literatura clásica antigua y la tradición cortés, era un verdadero lugar común¹⁷; no sólo hay otras muestras del interés por la mujer desdeñosa en la producción del propio Moreto (*El poder de la amistad*, especialmente); no sólo las tan cacareadas influencias se pueden circunscribir a *La vengadora de las mujeres* y a *Los milagros del desprecio* y quizá a *La hermosa fea*, todas de Lope, sino que hay que tomar en cuenta que *El desdén*, con *el desdén* acaba siendo por sus aciertos una pieza nueva y original, en la medida en que una obra podía serlo en su época, comportando, para decirlo en palabras de Francisco Ruiz Ramón [1986: 267], un «cambio de sustancia» respecto a sus hipotéticas fuentes¹⁸.

Si el análisis aclara pues la falta de fundamento de relaciones directas entre la comedia de Rojas y la de Moreto, no deja de ser tentador, partiendo de ellas, ampliar el enfoque a un área más extensa del cosmos dramático de uno y otro autor, sin pretensiones de exhaustividad y teniendo presente que los subgéneros implicaban el corolario de unas convenciones prefijadas, que hay que considerar como un verdadero telón de fondo a la hora de abordar valoraciones de una parte del *corpus* de un autor. En una pieza como *Sin honra no hay amistad* presenciamos un teatro consciente de sí mismo y de sus recursos, consolidados en decenios de actividad. Se trata de una comedia que puede jugar con sus propias obsesiones y prácticas, llega a ridiculizar a sus héroes (que sólo nominalmente son tales) y que también en la duplicación de los galanes o de las parejas revela, según el esquema «*a doppia copia*» (como lo define Maria Grazia Profeti, 1992: 23), el elevado índice de artificio de la intriga.

¹⁷ Entre los trabajos del propio Rojas, recuérdese la Serafina de *Lo que son mujeres*, y en particular, el estribillo referido a las mujeres en la tercera jornada (*Comedias escogidas*: 210): «Si aborrecidas adoran, / si adoradas aborrecen».

¹⁸ Véanse también las atinadas consideraciones de R. L. Kennedy [1932: 31-32; 166-169].

Si muchas de las situaciones de *Sin honra no hay amistad* están codificadas¹⁹, con razón se ha llamado la atención sobre su desenlace no totalmente convencional (así MacKenzie 1994: 85-86); más que el hecho de que uno de los galanes se quede sin pareja, merece ser destacado, creo yo, el que Antonio, el autor del compromiso entre doña Juana y Melchor, se declare contento de su condición de soltero. Evidentemente, hay que considerar este final en contraste deliberado y humorístico con la convención de la boda colectiva; no se olvide que en *Lo que son mujeres* todos los galanes se niegan a casarse con Serafina ante la inconstancia y el desdén de la dama, y la comedia concluye, según se nos dice, «sin casamiento y sin muerte»²⁰. En nuestro caso, quizá se pueda relacionar al galán reacio con la figura del galán *suelto* estudiada por Serralta [1988b], pero no sin una matización de peso: si por sus atisbos ridículos y por verse «compensado» con la boda de su hermana Inés, Antonio encaja bien con el tipo mencionado, se distancia de él en el divertido voluntarismo de su decisión; en cambio, el galán *suelto*, precursor del tipo del figurón, «sufre» su condición solitaria.

Algún aspecto secundario de *Sin honra no hay amistad* se adhiere a la más general contaminación con formas y contenidos del entremés que la comedia de capa y espada experimenta, en medida desigual, conforme avanza el siglo. Recuérdese la presencia de un retrato burlesco, que aquí se ve duplicado (uno para cada galán, Comedias escogidas: 305c y 306a) y que encontramos multiplicado por cuatro en

¹⁹ En el texto no faltan los continuos tributos al género de capa y espada: así, el recurso a la oscuridad (al respecto, véanse Templin 1950, Varey 1977, y Bonifaci 1990), que permite a don Bernardo fugarse de la justicia (*Comedias escogidas*: 316c), y que en otras piezas de Rojas, y no sólo de él, favorece confusiones de identidad y equívocos; así, el reacio esconderse de don Melchor y don Antonio a petición de la dama, con el añadido de que en este caso la ocultación hace avanzar la intriga, pues les permite a los dos amigos descubrir que aman a la misma mujer (como recordó recientemente María Teresa Julio 1998: 242-243); y, en la línea de la sintética pero lúcida descripción del género brindada por Bances Candamo (un tipo de comedia cuyos «lances se reducen a duelos, celos, a *esconderse el galán*, a *taparse la dama*», ed. Moir 1970: 33, la cursiva es mía), también podemos recordar el cubrirse con los mantos de doña Juana y doña Inés para celar su identidad, recurso de los más socorridos en la comedia de capa y espada [Profeti, 1994a], pues el código caballeresco le impedía al galán usar la fuerza para descubrir la identidad de la tapada.

²⁰ Es interesante observar una tendencia más general a la desviación de las expectativas del público en varios desenlaces de Rojas. Recuérdense las transgresiones del código teatral que apuntan también en *Entre bobos anda el juego*, que concluye con una doble boda, pero de forma sólo aparentemente satisfactoria, pues el punto de vista ha sido desplazado de la ilusoria grandeza de la corte a la pobreza de un «desaliñado lugar» como Cabaña [Profeti, 1998: xxxvi-xlvii, especialmente esta última página]. Dejo de lado los desenlaces de algunas comedias trágicas, por no ser estrictamente pertinentes aquí —además, me cuento entre los que consideran (juntamente a Ruiz Ramón, Duncan Moir, McKendrick, Arellano...) al Rojas trágico inferior al cómico—, pero creo necesario insistir en que las transgresiones experimentadas por Rojas, no sólo constructivas y literarias sino también ideológicas y afectivas, hay que enmarcarlas en la evolución que el teatro sufre en la tercera década del siglo [Profeti, 1997], y no atribuirles sencillamente a razones biográficas y personales del autor [como, en cambio, tendía a hacer Rodríguez Puértolas, 1972].

*Abrir el ojo*²¹, cuya comicidad se basa más en los tipos que en la acción, según un procedimiento que también caracteriza *Lo que son mujeres*²². Asimismo, en *Sin honra no hay amistad* pueden considerarse un asomo de la revista entremesil de personajes, las misivas de tres entre los varios pretendientes de doña Juana [Comedias escogidas: 306-307]²³. Con la salvedad de estos materiales, *Sin honra no hay amistad* se inscribe mejor en el modelo cómico de lo que se ha llamado *comedia pundonorosa*²⁴, por llevar al extremo de lo absurdo ciertas convenciones dramáticas de la época, salvaguardando, a la vez, la catadura moral de sus personajes.

Con toda la cautela del caso ante el riesgo de lecturas burdamente evolucionistas, en varias obras maduras de Moreto se percibe una tónica general diferente a la de Rojas: el gran control ejercido sobre los materiales, su estilización, el dominio del razonamiento que puede llegar en ocasiones a congelar la acción, revelan, como en el mejor Calderón —y como ya se percibía en Montalbán—, un planteamiento teatral que ha dado un paso más. Probablemente teniendo en cuenta precisos requerimientos voceados por la tratadística neoaristotélica contemporánea, en particular por González de Salas y sobre todo López de Vega²⁵, pero también como resultado de una etapa histórico-literaria consciente de su distanciación de la Comedia Nueva y a la vez heredera de sus frutos, acaba imponiéndose en algunas piezas de Moreto —que no en todas— una estructuración más rigurosa y equilibrada: la intriga tiene un desarrollo lineal y está caracterizada por cierto estatismo inicial; el cierre de los actos suele coincidir con las pausas lógicas

²¹ Aludo al título tal como aparece en la primera edición (1645), pues en la segunda (1680) la obra se llamó *Abre el ojo*; con esta último título se editaría en la BAE.

²² Estas últimas obras confirman que los mayores logros de Rojas residen en el hábil manejo del enredo (como en *Abrir el ojo*; pero véase también *Donde no hay agravios no hay celos*) y en dotar de una irresistible *vis comica* las figuras caricaturescas (cf. especialmente *Lo que son mujeres*). Sobre este tipo de comedias, véase ahora Pedraza [2000].

²³ El recurso de delatar un personaje su ridiculez mediante una carta es de los más usados por el dramaturgo, y en su producción vuelve en la carta de pago de don Lucas del Cigarral en *Entre bobos anda el juego* [ed. Profeti, 1998: 24], en la de don Pedro que pide dinero al padre después de perderlo a los naipes en *Obligados y ofendidos* [ed. MacCurdy, 1963: 31], en la que firma Moscón en *No hay amigo para amigo* (p. 99b), para mencionar sólo algún ejemplo. Como es obvio, también se pueden registrar en el corpus de Rojas muestras serias del recurso de sacar a la escena papeles o cartas (la misiva de doña Blanca en *Casarse por vengarse*, p. 119a; la de *Donde hay agravios no hay celos*, p. 152c; o la de don Álvaro de Osorio al hijo, en *La traición busca el castigo*, p. 243), del que gustaba especialmente Tirso, como señala Earle Hamilton [1962] y recuerda más recientemente Miguel Zugasti [1998: 136], aunque el recurso tampoco falta en Alarcón o Lope [Earle Hamilton, 1947] ni, más generalmente, en el teatro aurisecular [para Calderón, véase una parte del repertorio de Recouler, 1974:492-496].

²⁴ Adopto la terminología de Pedraza [2000: 44-62], al que remito para la distinción, sin pretensiones taxonómicas, entre la *comedia pundonorosa* y la *cínica* en la producción de Rojas.

²⁵ Es tema bien estudiado por Caldera [1960: 145-175].

de la acción; las escenas contribuyen a intensificar el efecto global, terminando en momentos cruciales; los desenlaces se derivan de las acciones y no parecen sobrepuestos [Casa, 1966: 146-147].

Una especial habilidad constructiva el autor refleja también en una parte de su producción que, debido sobre todo a los condicionantes genéricos, presenta más puntos de contacto con la de Rojas: me refiero a las comedias de enredo, que en el caso de Moreto suelen estar regidas por una precisión casi matemática de los mecanismos de la intriga. El dominio de los componentes puede llegar al virtuosismo de *La confusión de un jardín*, donde la compresión temporal está llevada al extremo de que toda la acción se concentra en unas tres horas, o a la notable complicación del argumento como en *No puede ser...* Junto a otros dramaturgos (entre ellos, también está Rojas), Moreto acentúa y amplifica la dimensión cómica del texto no limitándola a criados tracistas, sino extendiéndola a exponentes del mundo señorial [Arellano, 1994]; esta tendencia, apreciable en buena parte de la comedia de capa y espada, «contamina» ideas y personajes. En menor o mayor grado, aparecen así envilecidos pilares conceptuales de la comedia, como el amor y el honor: el primero se ve caracterizado por la inconstancia, la ligereza, la vulgaridad, en *Todo es enredos amor* (algo parecido pasaba en *No hay amigo para amigo*, de Rojas); el segundo es ridiculizado en las actitudes obsesivas de padres y sobre todo hermanos (por ejemplo, el don Pedro de *No puede ser...*). Los protagonistas de comedias como *El parecido en la corte* (don Fernando) y *La ocasión hace al ladrón* (don Manuel) se hacen pasar por otros y mienten sin reparo; en esta última comedia, don Vicente va perdiendo su hacienda a los naipes; don Diego de Vargas, en *Trampa adelante*, destaca por su miseria y mezquindad, y así por el estilo. En una comedia como *De fuera vendrá*, se asiste a una proliferación de «figuras» (el vejete, el licenciado, la viuda ansiosa de matrimonio, el lindo enamoradizo...) análoga a la que se puede observar en *Abrir el ojo* y *Lo que son mujeres* de Rojas. Algunos de estos personajes remiten a las cualidades de lo cómico establecidas en los tratados clásicos —*turpitud* y *deformitas*—, traen a la memoria el mundo picaresco y revelan una evidente contigüidad con las figuras que poblan los logrados entremeses de Moreto. Y nos obligan, con sus excesos, al menos a matizar la imagen crítica, demasiado monolítica, que nos ha sido legada hasta hace poco, de un autor amante de la *mediocritas* y de la medida²⁶. Las piezas de enredo de Moreto pueden com-

²⁶ Es en la lengua de Moreto, si acaso, donde se puede apreciar una tendencia general a la simplificación, que, con la mediación de Calderón, le aleja de los excesos de raigambre gongorina que Rojas no siempre supo evitar, si bien los satirizase [MacCurdy, 1961: xxvi].

partir con el resto de su corpus —y con el teatro de Calderón— algún rasgo estructural que va camino de cierta estilización, como es la repetida aparición en las escenas iniciales de una extensa relación que presenta los caracteres principales y un esbozo de la situación²⁷, pero reclaman una valoración específica. En algunas de estas comedias el dramaturgo intensifica los rasgos cómicos y ridículos propios del subgénero, minando una parte de las convenciones que lo alimentaban o denunciando su envés abiertamente caricaturesco. En ello Moreto no difiere de Rojas, autor del que, al contrario, a menudo la crítica ha subrayado los excesos. Es en otro tipo de comedia, como por ejemplo en la palatina, como en *El desdén, con el desdén* —para retomar el cabo por el que hemos empezado—, donde la mayor claridad y verosimilitud de la construcción se paga con la erosión de la vitalidad de los personajes y la exaltación de su intelectualismo, y donde cobra mayor sentido la estampa, que el siglo XVIII apreció y a la vez contribuyó a esbozar, de un dramaturgo moderado.

A la muerte de Calderón concluía para el mundo de las tablas una trayectoria en la que el discurso dramático había experimentado transformaciones profundas, pasando del vitalismo de las obras de Lope a un teatro en que los personajes privilegiaban la palabra sobre la acción y que, en su vertiente cómica, llegaba a poner en entredicho —aunque sólo fuera en un plano puramente formal— los valores que sustentaban su propio código. Ni Moreto ni Rojas resultaron ajenos a este proceso de maduración que, a la vez, fue preludio del desgaste de una fórmula exitosa.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio [1988]: «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», en *Cuadernos de teatro clásico*, 1, pp. 27-49.
- ARELLANO, Ignacio [1994]: «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», en *Criticón*, 60, pp. 103-128.
- BONIFACI, Sol [1990]: «Noches en los jardines de Tirso», en *Tirsiana*, eds. B. Pallares y J. K. Madsen, Castalia, Madrid, pp. 9-40.
- CALDERA, Ermanno [1960]: *Il teatro di Moreto*, Goliardica, Pisa.

²⁷ Verbigracia, en *De fuera vendrá*, pp. 58-59; *Todo es enredos amor*, p. 444a-b; *El parecido en la corte*, pp. 311-312.

- CANONICA-DE ROCHEMONTEIX, Elvezio [1991]: *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Reichenberger, Kassel.
- CASA, Frank P. [1966]: *The Dramatic Craftmanship of Moreto*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- CASTRO, Américo [1917]: Francisco de Rojas Zorrilla, *Cada cual lo que le toca y La viña de Nabet*, ed. A. Castro («Teatro Antiguo Español», II), Hernando, Madrid.
- Comedias escogidas* [1952]: *Comedias escogidas de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, ed. Ramón Mesonero Romanos, BAE, LIV, Rivadeneira, Madrid, 1861, reimp. Atlas, Madrid.
- Comedias escogidas de DON AGUSTÍN MORETO Y CABAÑA* [1950]: ed. Luis Fernández Guerra, BAE, XXXIX, Rivadeneira, Madrid, 1856, reimp. Atlas, Madrid.
- COTARELO Y MORI, Emilio [1911]: *Don Francisco de Rojas Zorrilla. Noticias biográficas y bibliográficas*, Imprenta de la Revista de Archivos, Madrid.
- DI PASTENA [1999]: Moreto, Agustín, *El desdén, con el desdén*, ed. E. Di Pastena, Crítica (Biblioteca clásica, 77), Barcelona.
- EARLE HAMILTON, T. [1947]: «Spoken Letters in the comedias of Alarcón, Tirso, and Lope», en *Publications of the Modern Language Association*, 62, pp. 62-75.
- EARLE HAMILTON, T. [1962]: «The Function of the Spoken Letter in the Plays of Tirso de Molina», en *Homage to Charles Blaise Qualia*, The Texas Technological Press, Lubbock, pp. 105-112.
- EXUM, Frances [1978]: «Moreto's Playmakers: The Roles of Four *Graciosos* and their Plays Within-the-Play», en *Bulletin of Hispanic Studies*, LV, 4, pp. 311-320.
- EXUM, Frances [1980]: «Another Look at Polilla's Parable of the Fig», en *Romance Notes*, XXI, 1, pp. 83-88.
- HARLAN, Mabel Margaret [1924]: *The Relation of Moreto's «El desdén, con el desdén» to Suggested Sources*, Indiana University Studies, XI.
- HERMENEGILDO, Alfredo [1995]: «Polilla: *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto», en *Juegos dramáticos de la locura festiva*, Olañeta, Palma de Mallorca, pp. 245-265.
- JULIO, M. Teresa [1992]: «Planteamientos de la trama en el teatro de Rojas Zorrilla», en *Anuari de filologia*, XV, 3, pp. 59-72.
- JULIO, M. Teresa [1998]: «La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1997)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 237-253.

- KENNEDY, Ruth Lee [1932]: *The Dramatic Art of Moreto*, Smith College Studies in Modern Languages XIII, reimp. Philadelphia.
- LARA GARRIDO, José [1983]: «Texto y espacio escénico. El motivo del jardín en el teatro de Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, CSIC, Madrid, II, pp. 939-954.
- MACCURDY, Raymond [1961]: Rojas Zorrilla, *Morir pensando matar. La vida en el ataúd*, ed. R. MacCurdy, Espasa-Calpe, Madrid.
- MACCURDY, Raymond [1963]: Rojas Zorrilla, *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca*, ed. R. MacCurdy, Anaya, Salamanca.
- MACCURDY, Raymond R. [1968]: *Francisco de Rojas Zorrilla*, Twayne Publishers, New York.
- MACCURDY, Raymond R. [1979]: «Women and Sexual Love in the Plays of Rojas Zorrilla: Tradition and Innovation», en *Hispania*, LXII, 3, pp. 255-265.
- MACKENZIE, Ann L. [1994]: *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool University Press.
- MCKENDRICK, Melveena [1974]: *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge University Press.
- MCKENDRICK, Melveena [1994]: *El teatro en España (1490-1700)*, Olañeta, Palma de Mallorca.
- MOIR, D. W. [1970]: F. A. de Bances Candamo, *Theatro de los Theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. D.W. Moir, Tamesis Books, London.
- NEUMEISTER, Sebastian [1989]: «La comedia de capa y espada, una cárcel artificial: *Peor está que estaba* y *Mejor estaba que estaba* de Calderón», en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*, Ottawa Hispanic Studies, 3, Dovehouse Editions Canada, pp. 327-338.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio [1990]: «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)», en *Cuadernos de teatro clásico*, 5, pp. 43-64.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. [2000]: «Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico», en Francisco de Rojas Zorrilla: *Obligados y ofendidos*, RESAD-Ed. Fundamentos, Madrid, pp. 37-63.
- PROFETI, Maria Grazia [1984]: «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», en *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, CSIC, Madrid, I, pp. 673-682.
- PROFETI, Maria Grazia [1988]: «Comedia al cuadrado: espejo deformante y triunfo del deseo», en *Cuadernos de teatro clásico*, 1, pp. 51-60.

- PROFETI, Maria Grazia [1992]: «Da Lope a Calderón: codificazione teatrale e destinatari», en *La vil quimera de este monstruo cómico*, Università di Verona/Edizioni Reichenberger, Kassel, pp. 21-31; anteriormente, *Atti del IX Convegno Interuniversitario «Retorica e classi sociali»*, en *Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano*, 13 (1983), pp. 109-118.
- PROFETI, Maria Grazia [1994a]: «'Escondese el galán, taparse la dama': strategie dell'occultamento, strategie della scrittura nella commedia 'de capa y espada'», en *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee barocche*, Bulzoni, Roma, pp. 121-142.
- PROFETI, Maria Grazia [1994b]: *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, La casa Usher, Firenze.
- PROFETI, Maria Grazia [1997]: «El último Lope», en *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro (Almagro, 1996)*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha/Festival de Almagro, Almagro, pp. 11-39.
- PROFETI, Maria Grazia [1998]: Francisco de Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, ed. Maria Grazia Profeti, Crítica (Biblioteca clásica, 76), Barcelona.
- RECOULES, Henry [1974]: «Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro», en *Boletín de la Real Academia Española*, 54, pp. 479-496.
- RICO, Francisco [1971]: Moreto, Agustín, *El desdén, con el desdén*, ed. F. Rico, Castalia, Madrid.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio [1972]: «Alienación y realidad de Rojas Zorrilla», *De la Edad Media a la Edad conflictiva*, Gredos, Madrid, pp. 339-363.
- RUIZ RAMÓN, Francisco [1986⁶]: *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Cátedra, Madrid.
- SCHACK, conde de [1887]: *Historia de la literatura dramática*, Imprenta y Fundación de M. Tello, Madrid, V.
- SCHAEFFER, Adolph [1890]: *Geschichte des spanischen Nationaldramas*, Leipzig, II.
- SERRALTA, Frédéric [1988a]: «El enredo y la comedia: deslinde preliminar», en *Crítica*, 42, pp. 125-137.
- SERRALTA, Frédéric [1988b]: «El tipo del 'galán suelto': del enredo al figurón», en *Cuadernos de teatro clásico*, 1, pp. 83-93.
- TEMPLIN, Ernest H. [1950]: «Night Scenes in Tirso de Molina», en *Romanic Review*, 41, pp. 261-273.

- TESTAS, Jean [1975]: «Le féminisme de Francisco de Rojas Zorrilla», en *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun*, ed. Haïm Vidal Sephina, Éditions Hispanique, Paris, II, pp. 303-322.
- VAN BEYSTERVELDT, Antony [1974]: «La inversión del amor cortés en Moreto», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 283, pp. 88-114.
- VAREY, John E. [1960]: «Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: prohibiciones de autos y comedias, y sus consecuencias», en *Bulletin Hispanique*, LXII, pp. 286-324.
- VAREY, John E. [1977]: «The Staging of Night Scenes in the *comedia*», en *The American Hispanist*, 2, 15, pp. 14-16.
- VITSE, Marc [1988]: *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, France-Iberie Recherche, Toulouse.
- WALTHAUS, Rina [1998]: «Mujeres en el teatro de tema clásico de Francisco de Rojas Zorrilla: entre tradicionalismo y subversión», en *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: Ficción teatral y realidad histórica*, eds. J. A. Martínez Berbel y R. Castilla Pérez, Universidad de Granada, pp. 137-157.
- ZUGASTI, Miguel [1998]: «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1997)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Festival de Almagro/Universidad de Castilla-La Mancha, Almagro, pp. 109-141.
- ZUGASTI, Miguel [en prensa]: «El espacio del jardín en el teatro de Lope», Comunicación leída en el *Convegno internazionale su Lope de Vega* (Florencia, febrero de 1999).