UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Unidad Iztapalapa

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Posgrado en Humanidades (Literatura)

“El decoro de las princesas en algunas comedias palatinas de Agustín Moreto”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

PRESENTA:

Paula Colin Badillo

2163800451

paulacolinbadillo@gmail.com

DIRECTORA DE TESIS:

Mtra. Alma Leticia Mejía González

JURADO:

Presidente:

Dr. Marcelo Serafín González García

Secretaria:

Mtra. Alma Leticia Mejía González

Vocal:

Dra. Judith Farré Vidal

Iztapalapa, Ciudad de México a 9 de octubre 2018

A mi mamá, por todo lo que me ha dado.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN……..4
Capítulo 1. Moreto ante el paradigma teatral del siglo XVII……18
1.1. La obra de Moreto……18
1.2. Un dramaturgo de éxito……20
1.3. Entre refundiciones y colaboraciones……..23
1.4. Cualidades del teatro de Moreto……..28
1.5. Los personajes de Moreto…….……...31
1.6. Las mujeres moretianas……...……33
1.7. Las comedias de las princesas ……35
Capítulo 2. La mujer en el Siglo de Oro y el concepto de decoro en el teatro áureo…..…..46
2.1. La visión de la mujer en el Siglo de Oro…….46
2.2. La dama……...53
2.3. El concepto de decoro…….55
Capítulo 3. El decoro de las princesas de Moreto…..……...64
3.1. Obligación y libre albedrío……..65
3.2. Vanidad y celos……...76
3.3. Guardar el decoro y arriesgarlo……...85
3.4. Confesión amorosa……..92
CONCLUSIONES……..103
BIBLIOGRAFÍA CITADA...…….113

INTRODUCCIÓN

El teatro fue uno de los géneros más rentables de la España del Siglo de Oro. La comedia española pronto se convirtió en un producto de consumo de masas que perduró a lo largo del XVII y que sufrió un anquilosamiento ante la falta de inventiva de los dramaturgos. Durante la época, surgen varias poéticas que abordan la composición de la obra dramática y cuáles son las pautas que se deben seguir para su creación, además de que aluden a la comedia española que está triunfando en escena.

En estas preceptivas, que siguen de cerca a Aristóteles y a Horacio, entre otras cosas, se habla sobre los personajes y cómo deben estar construidos, de tal manera que el decoro que deben guardar viene definido por lo que dicen y hacen, y ajustarse al rango social al que pertenecen. De acuerdo con esto, los criados no actuarán igual que aquellos personajes pertenecientes a la realeza, es decir, un rey no se expresará como lo hace el gracioso, de igual forma que la caracterización de una dama no será la correspondiente a la de una alcahueta, por ejemplo.

Un dramaturgo áureo al que se le vincula con el decoro como rasgo esencial en la configuración de sus personajes es Agustín Moreto. En la presente tesis se analizan a los personajes femeninos en cuatro comedias palatinas moretianas en las que se pretende mostrar qué tanto guardan el decoro las protagonistas de estas obras y cuáles son los puntos a tomar en cuenta.

Comparado con Lope de Vega o Calderón de la Barca, Moreto ha sido considerado un autor menor del teatro del Siglo de Oro; sin embargo, en su época, fue uno de los dramaturgos más exitosos del momento; sus obras se representaban en los corrales y en la corte; fue amigo de autores de renombre; algunas de sus comedias fueron refundidas en el extranjero y se mantuvo dentro del gusto del público entrado ya el siglo XVIII. La producción dramática de Moreto abarca comedias, entremeses, loas y bailes, además,

compuso comedias tanto en solitario como en colaboración, práctica común junto con la refundición de "comedias viejas", a la que también fue muy asiduo.

El hecho de que Moreto retomara constantemente materiales previos para la elaboración de sus obras fue la razón de que se le tuviera abandonado por parte de la crítica y relegado a un segundo plano, ya que se le acusaba de poca originalidad, incluso de plagio, sin tomar en cuenta que las concepciones de plagio y originalidad eran distintas en el Siglo de Oro.[1] A pesar de la mala fama de Moreto, hubo quienes se acercaron a su obra y se preocuparon por rescatarla al hacer investigaciones sobre su teatro; sin embargo, fue hasta hace un par de décadas cuando realmente se comenzó a trabajar seriamente y surgieron diversos estudios en los que se le reivindica, se exploran sus cualidades y se busca darle el lugar que merece en el panorama del teatro áureo, tal como señala María Luisa Lobato:

> Agustín Moreto, uno de los dramaturgos de más mérito en los siglos XVII y XVIII, sin embargo, no parece haber merecido una atención crítica a la altura de sus propuestas teatrales [hasta ahora, ocasión en la que] conviene destacar la importancia de que por fin en el siglo XXI un grupo de críticos se interese por la figura y la obra de este dramaturgo, siempre considerado entre los primeros del Siglo de Oro, junto a Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Rojas Zorrila y Mira de Amescua, por no citar a la mejicana Sor Juana con su estupendo teatro escrito en castellano.[2]

La aparición de Moretianos (una vertiente del grupo PROTEO que surgió en 2003), dirigido por Lobato y en el que participan investigadores de diversas universidades del mundo, ha sido vital para esta reivindicación. Fruto del equipo de trabajo de Moretianos es el Congreso Internacional *Estrategias dramáticas y práctica teatral en Agustín Moret*o que

[1] CASTAÑEDA, J. A., "La 'brava mina' de Moreto", en *Homenaje a William L. Fichter*, ed. D. Kossoff and J. Amor y Vázquez, Madrid: Castalia, 1971, pp. 139-149; CASA, F. P., *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1966 (Harvard Studies in Romance Languages, 29); SÁEZ RAPOSO, F., "El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon", en *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. N. Fernández Rodríguez, Bellaterra: Grupo de Investigación PROLOPE-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, pp. 195-225.

[2] En la Introducción de *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 9-10.

se realizó en Burgos en 2006, del cual se desprenden dos publicaciones: *Moretiana. Adversa y Próspera fortuna de Agustín Moreto* y *De Moretiana Fortuna*, un número especial del *Bulletin of Spanish Studies*. En 2010 sale a la luz en México *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro* (que incluye seis estudios sobre Moreto), en 2011 el *Diccionario de personajes de Moreto* y en 2013 la revista *eHumanista, Journal of Iberian Studies* (Santa Bárbara, California) le dedicó un volumen monográfico titulado *Agustín Moreto: Theater and Identity*. Moretianos, aparte de promover la investigación del teatro de Moreto y su revalorización, también se encarga de la edición crítica de sus obras,[3] tarea de gran importancia considerando que durante mucho tiempo la única fuente de consulta de sus comedias era la edición que había hecho Luis Fernández-Guerra y Orbe a mediados del siglo XIX.[4] Cabe mencionar que hay un proyecto de investigación titulado *Ricezione e circolazione del teatro di Agustín Moreto in Italia*, financiado por la Università di Roma desde 2015 y dirigido por Debora Vaccari, que se encarga de abordar la difusión del teatro de Moreto en Italia; este proyecto tiene su origen en la estrecha colaboración que hay con Moretianos.[5]

Gracias a estas nuevas aportaciones, la bibliografía sobre Moreto[6] se ha incrementado, y considerando todo el conjunto de lo que se ha escrito sobre él, se podría

[3] Las ediciones críticas están destinadas a una versión impresa, por lo que en la página web www.moretianos.com sólo se encuentran disponibles en formato digital la transcripción modernizada de la mayoría de los textos base, materiales a los cuales pueden acudir los investigadores que no tengan acceso a los ejemplares físicos, aunque se advierte que estos textos carecen del prólogo, aparato crítico, notas filológicas y bibliografía, elementos de los que sólo dispondrá el impreso. El grupo Moretianos no descarta que en un futuro haya ediciones digitales más completas y que complementen a la hecha en papel, considerando que ésta siempre será el referente más importante y a tomar en cuenta. LOBATO, M. L., "El patrimonio teatral de Agustín Moreto en el siglo XXI", *eHumanista. Journal of Iberian Studies (California). Agustín Moreto: Theatre and Identity*, 23 (2013), pp. 2-20.

[4] MORETO, A., *Comedias escogidas*, coleccionadas e ilustradas por L. Fernández-Guerra Orbe, Madrid: M. Rivadeneyra, 1856.

[5] VACCARI, D., "Una reescritura italiana de *Fingir y amar* de Agustín Moreto", *Anagnórisis*, 15 (2017), pp. 112.

[6] Para el estado de la cuestión consulté: LOBATO, M. L., BYRNE, C., "Bibliografía descriptiva del teatro de Agustín Moreto", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin*

hacer una división inicial en dos rubros: 1) los trabajos que se centran exclusivamente en Moreto, y 2) aquellos en los que se le incluye en la escuela de Calderón o con otros dramaturgos. Tomando en cuenta los estudios enfocados en Moreto, se contemplan los materiales que responden al título de "Agustín Moreto" y que suelen exponer una breve semblanza de la vida del autor y notas generales sobre su teatro, algunos de los estudios monográficos que se han hecho sobre él, uno que otro artículo que se ciñe a rasgos en concreto de Moreto, como su relación con los autores de la época, y un amplio grupo de materiales concernientes al teatro moretiano, en el que bien se podrían incluir las monografías. También hay contados estudios sobre su vida o familia, acerca de su patrimonio dramático y bibliografías.

Ahora bien, los materiales que corresponden a su teatro se distinguen entre los que abordan generalidades o algún aspecto en especial, los que hablan sobre su labor refundidora o colaborativa, sobre su influencia en el extranjero y acerca de las atribuciones que se le han hecho. Con respecto a su producción dramática, se han trabajado más sus comedias que su teatro breve, aunque es menester decir que éste fue el primero en editarse de manera crítica en Moretianos. En cuanto a sus comedias, se hace la separación entre las profanas y las de carácter religioso, en ambos casos o se habla de ellas en conjunto, de dos o más comedias o de alguna en específico. Las comedias que más atención han recibido por parte de la crítica son *El desdén con el desdén* y *El lindo don Diego*, el resto han sido poco trabajadas, en el mejor de los casos, u olvidadas, en el peor.

Los temas a tratar en la obra moretiana son diversos, se pueden encontrar investigaciones enfocadas en la música, la danza, el amor, el honor, la comicidad, entre otras. Sobre los personajes, el que ha gozado de más popularidad ha sido el gracioso, lo cual se entiende si se toma en cuenta que es uno de los elementos que más se han destacado de las comedias de Moreto. El personaje femenino, por su parte, se menciona en los

---

America, 85, 78 (2008), pp. 227-278, la cual he ido complementando con la bibliografía reciente que ha salido en los últimos años.

estudios que hablan del teatro moretiano en general, pero son pocos los trabajos en los que ha sido el objeto a tratar de manera independiente, con excepción de Diana, de *El desdén con el desdén*, quien en su mayoría protagoniza este campo.

Ruth Lee Kennedy observó que los rasgos que caracterizan a la mujer moretiana y por los cuales se rige son el recato, la razón y el decoro;[7] Ana Suárez Miramón continúa esta idea y dice que no se precipitan en sus juicios ni en sus actos, que les cuesta armonizar la razón y la prudencia con la voluntad y el libre albedrío, y que de ahí deriva un conflicto entre lo que sienten y su deber social;[8] y Tania de Miguel Magro señala el hecho de que estos personajes femeninos se valen de sus habilidades intelectuales para conseguir lo que quieren; además, también alude a la contradicción entre lo social e individual.[9]

La presente tesis se ha dado a la tarea de analizar al personaje de la princesa en cuatro comedias de Moreto: *El poder de la amistad* (1652), *El desdén con el desdén* (1651-52), *Amor y obligación* (1657) e *Industrias contra finezas* (1666), las cuales, con excepción de la segunda, han sido poco trabajadas. En el caso de *El poder de la amistad*, recientemente Miguel Zugasti[10] ha ahondado en el éxito de esta comedia y ha hecho un estudio ecdótico del texto, por lo que se sabe que uno de los pocos manuscritos autógrafos que se conservan de Moreto es el de *El poder de la amistad*, el cual incluye la fecha en la que se terminó de componer y que indica que el texto estaba destinado para el uso de la compañía de Diego de Osorio, uno de los autores con quien Moreto mantenía una estrecha relación laboral y de amistad. La comedia pasó por las manos de los censores Juan Navarro y Francisco Boyl. Zugasti indaga sobre la prisa que tenía Moreto por acabar la comedia,

[7] KENNEDY, R. L., *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton: Mass., 1932.
[8] SUÁREZ MIRAMÓN, A., "La mujer desde la perspectiva de los personajes en Moreto", en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2008, pp. 317-335.
[9] MIGUEL MAGRO, T. de, "A Study of Women's intelligence in Moreto's *No puede ser*", *Bulletin of the Comediantes*, 62, 1 (2010), pp. 79-102.
[10] ZUGASTI, M., "Autoridad textual y piratería, con sombras de memorión al fondo, en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Moreto", *Boletín de la Real Academia Española*, XCI, CCCIII (2011), pp. 169-191.

pues, antes de concluirla, mandó las dos primeras jornadas en busca de aprobación y censura, las cuales fueron revisadas por Navarro, después Boyl tuvo en su poder el texto completo y recomienda que se omita un cuentecillo que falta a la moral y el decoro. Una vez entregada la comedia a Osorio, la obra no duró mucho tiempo en manos de la compañía, pues en 1654 Moreto la recupera para incluirla en la *Primera parte* de sus comedias (Madrid, Diego Díaz de la Carrera). Ese mismo año también sale en la colección de *Teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España. Séptima parte* (Madrid, Domingo García y Morrás), junto con *La misma conciencia acusa* y *La fuerza de la ley*, ambas también de Moreto.

Existen diferencias palpables entre los dos testimonios, mientras que el de la *Primera parte* ostenta la autoridad textual por provenir del manuscrito autógrafo y haber sido aprobado por Moreto, el que aparece en el *Teatro Poético* fue preparado por un memorión, de ahí que esté "lleno de deturpaciones, barbarismos, omisiones de versos y variaciones sin cuento (tan impertinentes como significativas) que de ningún modo proceden de Moreto".[11] Cada texto representa una rama de la familia de *El poder de la amistad* y la que tuvo una descendencia más prospera fue la del *Teatro poético*, con nueve sueltas que siguieron lo hecho por el memorión, en tanto que sólo hay tres que toman como base la que aparece en la *Primera parte*; incluso la comedia que Fernández-Guerra recogió para su edición deriva de la rama que no contó con el beneplácito de Moreto.[12]

El poder de la amistad es una de las pruebas del éxito de Moreto al contar con numerosas representaciones durante los siglos XVII y XVIII –éste, en particular, fue cuando gozó de más popularidad–, tanto en España como en Hispanoamérica, donde fue puesta en escena en Lima, Callao, Potosí, La Habana y Ciudad de México.[13] La comedia,

[11] ZUGASTI, M., *op. cit.*, pág. 190.
[12] *Ibid.*, pp. 190-191.
[13] ZUGASTI, M., "Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto", en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2008, pág. 53.

además, fue objeto de una reelaboración en el XVIII y de dos refundiciones, una en ese mismo siglo (*La amistad vence al desdén y hacer la mayor fineza*) y otra en el XIX (*Conseguir con el desprecio lo que no pudo el amor*).

Ahora bien, Zugasti ha abordado la situación del manuscrito autógrafo de *El poder de la amistad* y reconoce, a partir del estado del manuscrito, que pasó por distintas etapas en las que intervinieron diferentes manos que agregaron enmendaduras, tachaduras o cambios. Y tras hacer un análisis exhaustivo del texto, concluye que este manuscrito autógrafo es una copia a limpio de un texto original, al contener marcas que delatan la transcripción de la comedia, como omisiones, trasposiciones o repeticiones que Moreto fue corrigiendo al percatarse de tales errores. El manuscrito autógrafo también sirvió como original de imprenta al presentar marcas que dejó el cajista que manipuló el texto.[14]

El poder de la amistad, junto con *Hacer remedio el dolor*, se consideran el antecedente de *El desdén con el desdén* (publicada también en la *Primera parte* de 1654), comedia a la que se le han adjudicado diversas fuentes que Moreto pudo haber usado como modelo para su obra más famosa. Sobre este asunto, Kennedy considera que las únicas obras que deberían ser tomadas en cuenta como fuentes de *El desdén con el desdén* son *Los milagros del desprecio*, *La vengadora de las mujeres* y *La hermosa fea* de Lope de Vega, y *Celos con celos se curan* de Tirso de Molina, al ser obras con las que comparte algunos rasgos.[15] Pastena, por su parte, tras hacer una comparación con *Sin honra no hay amistad* de Francisco Zorrilla –comedia que también se ha sugerido como fuente– y no encontrar una dependencia directa, declara que "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

[14] ZUGASTI, M., "Vicisitudes de la escritura…", *op. cit.*, pp. 54-72. Cabe mencionar que Zugasti es el encargado de hacer la edición crítica de esta comedia en el proyecto de Moretianos, y en este artículo comenta que él sigue el manuscrito autógrafo y que decidió fijar todo aquello que sea legible en el texto siempre que no afectara a la rima o el sentido; respecto a todas las anotaciones que tiene, como noes o síes, no las tomó en cuenta sin importar si eran de la mano de Moreto, del corrector, Osorio o del cajista, y sólo dejó constancia de su presencia en las notas a pie.

[15] KENNEDY, R. L., *op. cit.*, pp. 165-166.

propuestas […] Hay que tomar en cuenta que *El desdén, con el desdén* acaba siendo por sus aciertos una piezas nueva y original, en la medida que una obra podía serlo en su época". [16]

Las comedias que se han barajado como posibles fuentes para *El desdén con el desdén* se basan en semejanzas con los temas o personajes, pero Rico[17] también especula sobre si *El pintor de su deshonra* de Calderón pudo ser una fuente de inspiración para Moreto, específicamente en lo concerniente al carnaval barcelonés; además lanza la hipótesis de que *El desdén con el desdén* pudo ser escrita pensando en un acontecimiento reciente (la recuperación de Barcelona por parte de Juan José de Austria en 1652) y que fuera diseñada para representarse en la corte. Con respecto a la fecha de estreno de *El desdén con el desdén*, Lobato señala que fue en 1653 por parte de la compañía de Gaspar Fernández de Valdés ante un público cortesano como homenaje a Juan José de Austria y Fernández de la Cueva gracias a sus triunfos recientes.[18] Inmaculada Ruiz dice que no hay un documento que demuestre dónde se estrenó la obra, pero que se sabe que se representó en los salones cortesanos del palacio, como el Salón Dorado del Alcázar Real y el Salón de los Reinos del palacio del Buen Retiro, este último es el que elige para reconstruir la puesta en escena de la comedia, analiza la distribución del espacio y la función de la danza en la comedia palatina, ya que cumplía una función social que involucraba a los espectadores, incluido el rey.[19]

---

[16] PASTENA, E. di, "*Sin honra no hay amistad* y *El desdén, con el desdén*. Aspectos del teatro cómico de Francisco de Rojas y Agustín Moreto", en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 13-15 julio 1999)*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pág. 111 (Corral de Comedias, 10).

[17] RICO, F., "Introducción" en: MORETO, A., *El desdén, con el desdén*, ed. F. Rico, Madrid: Castalia, 1971, pp. 29–43.

[18] LOBATO, M. L., "Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637–1654)", en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2008, pp. 15-37.

[19] RUIZ, I., "El espacio de la Danza en la comedia palatina del Siglo de Oro español a través de un ejemplo concreto: *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto", *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 7 (2011), pp. 23-32.

El desdén con el desdén ha sido elogiada por la maestría con la que Moreto la escribió, como la simetría del título y de algunos momentos o diálogos de la obra que se corresponden con otros, además de que la elaboración de las unidades menores se integra adecuadamente en los conjuntos más amplios. Asimismo, destaca el ambiente del Carnaval y el uso de máscaras que subraya el tema de "engañar con la verdad".[20] Por añadidura, se trata de una comedia que traspasó fronteras, en Francia, a partir de *El desdén con el desdén* Molière escribe *La princesse d'Elide* (1664) y H. de Joufroy, *Donna Diana* (1838); en Italia, Rafael Tauro, *Gli equivoci intrigati, overo La Contessa di Barcellona* (1693) y Carlo Gozzi, *La principessa filosofa* (1772); mientras que el austriaco Joseph Schreyvogelis escribe *Donna Diannak* (1816) tomando en cuenta tanto la obra de Moreto como la de Gozzi; también Lesage la retomó para un episodio de *El bachiller de Salamanca* (1736).[21]

Como ya se ha mencionado, *El desdén con el desdén* es la comedia de Moreto que más atención ha recibido por parte de la crítica y el personaje de Polilla suele ser el principal objeto de estudio en la mayoría de los trabajos, aunque también se encuentran otros de diversa índole. Con respecto al personaje de Diana, específicamente, se alude a su identificación con la diosa por quien lleva su nombre y el ambiente mitológico, pero particularmente su educación, por ser el motivo por el que Diana atenta contra el orden social al rechazar la idea de casarse. Los estudios de Diana son un tema que trae consigo opiniones encontradas, pues, por un lado, Howe señala que la princesa ha recibido una educación conforme a su posición social, acorde a lo que postulan humanistas como Vives y que representa ser una mujer educada dentro de los límites de su época y sociedad.[22] Castells, en cambio, sugiere que Diana no es la mujer preparada que parece ser, ya que desconoce varias cosas y se deja engañar fácilmente con lo que le dice Polilla/Caniquí,

[20] RICO, F., *op. cit.*, pp. 25-29.

[21] ALBORG, J. L., *Historia de la literatura española. Época barroca*, 2da. ed. con índice de nombres y obras, Madrid: Gredos, 1999, pág. 802. Principalmente, hay varios estudios que se centran en comparar *El desdén con el desdén* con las obras de Molière y de Gozzi.

[22]HOWE, E. T., "The Education of Diana in Agustín Moreto's *El desdén, con el desdén*", *Romanische Forschungen*, 102, 2–3 (1990), pp. 149–62.

aunado a esto, carece de un entendimiento práctico de la realidad y no expone una razón convincente para convertirse en una mujer esquiva, excepto su propio capricho. Al final, Castells concluye que Diana sufre una transformación personal que le permite reconocer las ideas de los demás, comprender su situación y aceptar sus responsabilidades sociales y políticas.[23]

En cuanto a *Industrias contra finezas*, se publicó por primera vez en 1666 en la *Parte veinte y cuatro. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, por Mateo Fernández de Espinosa Arteaga, a costa de Juan de San Vicente), posteriormente se incluyó en la *Segunda parte de comedias de Agustín Moreto* (Valencia, 1676), cuyo editor fue Benito Macé y quien la costeó fue Francisco Duarte, a raíz de que se trataba de un dramaturgo aplaudido y justamente celebrado. El tomo fue aprobado por Tomás López de los Ríos, quien ya conocía el trabajo de Moreto, por lo que sólo se limita a ampliar los elogios y alabanzas que el poeta cosechó con anterioridad, gracias a que escribe con propiedad y no falta al decoro ni a las buenas costumbres:

> Estas comedias de don Agustín Moreto corren ya impresas y aplaudidas en diferentes tomos; en las de éste, cuya impresión se pretende repetir en Valencia, no puedo añadir aprobación sino continuar la que tantos hombres doctos han hecho de unas y otras comedias del mismo autor, y con mucha razón, porque cuantas ha querido escribir las ha sabido acertar con gala, con propiedad, con ejemplo y con admiración.
>
> Las contenidas en este tomo la merecen y la conseguirán, y más autorizadas con la licencia que desea quien las ha juntado y que, a mi sentir, se puede conceder por no hallarse cláusula que se oponga a la verdad y pureza de la fe ni al decoro y piedad de las buenas

[23]CASTELLS, R., "El papel contradictorio de la mujer esquiva en *El desdén, con el desdén*", en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, eds. A. González, S. González y L. von der Walde Moheno, México: El Colegio de México/AITENSO/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, pp. 205-215.

> costumbres. Así lo siento y firmo en Valencia a 20 de febrero de 1676.[24]

Hace poco, Antonio Cortijo Ocaña –quien se encarga de la edición crítica de la comedia en Moretianos– publicó unos artículos sobre *Industrias contra finezas*; en uno de ellos ubica a esta comedia palatina dentro del subgénero de obras que abordan la historia de Hungría y menciona que la trama se desarrolla durante las guerras húngaro-otomanas hacia el año 1526. El autor ahonda en la ambientación histórica y menciona que esta obra se escribió poco después de la caída del Conde Duque de Olivares, por lo que se ha sugerido que esta comedia presenta "la imagen de un príncipe ideal que sirva de modelo a gobernantes y súbditos".[25] En el otro artículo, Cortijo Ocaña explora las fuentes de las que se valió Moreto para la creación de *Industrias contra finezas* y la relaciona con *El desdén con el desdén,* pero hace más énfasis en algunas comedias calderonianas, especialmente *Mujer, llora y vencerás*; también, precisa que esta comedia "gira antes que nada alrededor de la reelaboración de varias canciones que, como en eco, remiten desde la obra a varias producciones de Calderón.[26]

Amor y obligación, por su parte, se publicó en la *Parte 12° Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España* (Madrid, por Andrés García de la Iglesia, a costa de Juan de S. Vicente, 1658) y posteriormente en la *Parte 12° Primavera numerosa de muchas armonías luzientes, en 12 comedias fragantes. Impresas fielmente de los horradores de los más célebres plausibles ingenios de España* (Madrid, por Francisco Sanz, 1679). Hay un manuscrito y varias sueltas del siglo XVIII, las cuales difieren del texto que aparece en la colección de *Escogidas,* hay errores y variantes, además de que se agregan o suprimen versos; Kennedy decía en 1936 que tanto el manuscrito como las

[24] Citado en LOBATO, M. L., "La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)", *Studia Aurea*, 4 (2010), pág. 61.
[25] CORTIJO OCAÑA, A., "*Industrias contra finezas* de Agustín Moreto. La historia de Hungría en el teatro de Moreto", *Estudios Hispánicos*, 24 (2016), pág. 154.
[26] CORTIJO OCAÑA, A., "*Industrias contra finezas* de Agustín Moreto. Tras la estela de Calderón", *Cincinnati Romance Review*, 41 (2016), pág. 8.

versiones impresas provienen de un texto más largo y viejo que está perdido.[27] María del Carmen Pinillos es la encargada de la edición crítica de *Amor y obligación* en Moretianos y ella retoma el manuscrito, el cual difiere de las versiones impresas.[28] Por otra parte, la comedia se representó en Andalucía en 1657 por Juan Pérez de Tapia[29] y en 1683 la compañía de Francisca Bezón la puso en escena en el palacio.[30]

De las cuatro comedias, *Amor y obligación* es la que más has permanecido en el olvido por parte de la crítica, no hay mucha información sobre ella y sólo se menciona de vez en cuando en trabajos que abordan la producción dramática en general. Por ejemplo, Kennedy señala escuetamente que Moreto no desarrolló exitosamente la trama de *Amor y obligación*,[31] mientras que Caldera ejemplifica brevemente en un párrafo el uso que el personaje de la princesa hace de la discreción al aceptar casarse con alguien que no ama.[32] Cabe mencionar que Pinillos presentó una ponencia sobre *Amor y obligación* en el XVII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, titulada "*Amor y obligación*: personajes moretianos modificados por el/los autores de comedia".[33]

Gracias a Moretianos, la mayoría de las comedias de Moreto están siendo rescatadas del abandono, como es el caso de éstas. A pesar de que aún son escasos los trabajos, poco a poco surgen nuevos estudios –como la presente tesis– que ponen el foco de atención en el resto de la obra moretiana y arrojan luz sobre comedias que no habían sido tomadas en cuenta o que ni siquiera tenían una edición a la que poder recurrir. No hay duda de que con

[27] KENNEDY, R. L., "Manuscripts Attributed to Moreto in the Biblioteca Nacional", *Hispanic Review*, 4, 4 (1936), pág. 328.
[28] Así lo señala sucintamente en la sección donde se encuentran los textos base de las comedias de Moreto en la página web de Moretianos: http://moretianos.com/pormoreto.php. El texto fue agregado recientemente para su descarga.
[29] LLORDEN, citado en: LOBATO, M. L., "La dramaturgia…", *op. cit.*, pág. 67.
[30] MORETO, A., *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto (I)*, estudio y edición de M. L. Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 2003, pág. 22.
[31] KENNEDY, R. L., *op. cit.*, pág. 72.
[32] CALDERA, E., *Il teatro di Moreto*, Pisa: Goliardica, 1960, pp. 84-85.
[33] En el siguiente enlace se puede consultar el programa del evento: https://www.aitenso.net/programa2017.pdf

la revalorización que desde hace años se está haciendo del teatro de Moreto, habrá cada vez más investigaciones que iluminen aquellas comedias que no han gozado de tanta fama por parte de la crítica.

Ahora bien, *El poder de la amistad*, *El desdén con el desdén*, *Amor y obligación* e *Industrias contra finezas* se adscriben al género de comedias palatinas y comparten la misma premisa: una princesa que tiene que elegir esposo entre un grupo de candidatos. El decoro es uno de los pilares esenciales en los personajes de Moreto, presente en las princesas que aparecen en las obras elegidas y un elemento fundamental en su configuración, que no ha sido estudiado a fondo, por lo que es necesario profundizar en ello.

De acuerdo con lo anterior, se analizará al personaje de la princesa a partir de la concepción del decoro que había en el Siglo de Oro, con lo cual se plantea que las princesas de Moreto se dejan dominar por las pasiones y abandonan la conducta correspondiente a su posición social, en vez de mantener siempre el rígido código de conducta que gobierna su comportamiento. La presente investigación se estructura de la siguiente manera: primero se exponen las cualidades del teatro moretiano, después el concepto del decoro en el teatro del Siglo de Oro y finalmente, el análisis de los personajes.

El primer capítulo se centra en Moreto y el lugar en que se ubica en el paradigma teatral del Siglo de Oro, se hace una breve semblanza de su vida, se alude a su éxito, su labor teatral, las cualidades de su obra y, particularmente, sus personajes, así como generalidades de las comedias escogidas. El segundo capítulo está enfocado en la visión de la mujer en el Siglo de Oro, el personaje de la dama y la importancia del decoro en el teatro áureo. Finalmente, el tercer capítulo está dedicado a las princesas, se analizan a estos personajes femeninos de acuerdo a su caracterización, tanto a lo que dicen y hacen, como a lo que se dice de ellas, y a las correspondencias y oposiciones que tienen con el resto de los personajes, con lo cual se aprecia el conflicto que hay entre el decoro y la pasión, pero,

sobre todo, se observa el momento en el que abandonan el decoro y olvidan la guía de la razón, la prudencia y el recato.

CAPÍTULO 1

Moreto en el paradigma teatral del siglo XVII

Uno de los dramaturgos más exitosos del Siglo de Oro fue Agustín Moreto, cuyas obras fueron representadas tanto en los corrales como en el palacio –algunas hechas exclusivamente para fiestas reales–, y fueron puestas en escena por compañías de renombre. La producción dramática de Moreto abarca comedias, entremeses, loas y bailes. A lo largo de su carrera teatral hizo varias colaboraciones y refundiciones, prácticas usuales del segundo periodo del teatro áureo, sin embargo, es esta última la que propició que se le acusara de plagio por parte de la crítica y no se le estudiara con atención durante mucho tiempo.

Entre las cualidades del teatro moretiano se encuentran la escasa espectacularidad, el uso de elementos musicales para contextualizar y para caracterizar psicológicamente a los personajes, y el protagonismo que le da al gracioso. Los principales atributos de los personajes de Moreto son el decoro, la razón y la discreción; en el caso de las mujeres moretianas, específicamente, destacan no sólo estos rasgos, sino también el recato y la prudencia. A pesar de esto, en algunas comedias palatinas –uno de los géneros predilectos de Moreto– se observa que los personajes femeninos no siempre guardan el debido decoro, aunque las circunstancias varían de una obra a otra, como se verá en el último apartado de este capítulo.

1.1 La obra de Moreto

A Moreto se le adscribe en la escuela de Calderón, pero aparte de compartir características de este grupo, también retoma mucho del arte de Lope, de ahí que Sáez Raposo lo considere un puente entre ambos ciclos,[34] en tanto que Valbuena Prat lo ha llamado "el

[34] SÁEZ RAPOSO, F., "Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto", *Castilla. Estudios de Literatura*, 2 (2011), pág. 443.

Alarcón del segundo ciclo dramático"[35] y Vitse lo ha reconocido como uno de los dramaturgos más representativos del tercer cuarto del XVII.[36] Una de las primeras menciones del quehacer literario de Moreto es la composición del entremés *El poeta*, cuando todavía era un estudiante; después, poco antes de graduarse, participó en dos comedias de consuno (*Tanto hagas cuanto pagues*, atribuida a Lope, Moreto y Rojas Zorrilla, y *La renegada de Valladolid*, junto a Belmonte y Martínez Meneses), en compañía de poetas de renombre, y en 1639, aparecen sus poesías panegíricas a la muerte de Juan Pérez de Montalbán. Más tarde, ingresa a la corte y con poco más de treinta años ya era considerado un escritor reconocido y formaba parte de la Academia Castellana.

La producción dramática de Moreto se suele dividir en dos periodos, separados por la fecha de publicación de la *Primera parte* de sus comedias (1654). El primero comprende los años 1637-1654, en los que escribió en solitario 21 comedias y en colaboración 18, en tanto que el segundo va de 1654 hasta el año de su muerte, en 1669, época en la que compone 21 comedias por su cuenta y únicamente dos pertenecen a obras hechas de consuno. Su última obra fue *Santa Rosa del Perú*, la cual dejó inconclusa, por lo que Pedro Francisco Lanini y Sagredo la terminó de componer. A estas 62 comedias se agregan 35 composiciones de teatro breve.[37]

La publicación de la *Primera parte* es un evento importante en la carrera de Moreto, ya que salió a la luz mientras él todavía vivía; de hecho, hay razones de peso para pensar que fue él quien se preocupó por elegir y reunir las comedias que conformarían el impreso, el cual le dedicó a su amigo y mecenas Francisco Fernández de la Guerra, Duque de Alburquerque y virrey de la Nueva España en ese momento, así que ese primer tomo de sus comedias también llegó a México;[38] de esta *Primera parte* hay una segunda edición de

[35] VALBUENA PRAT, Á., "El arte expresivo y teatral de Moreto", en *El teatro español en su Siglo de Oro*, 2da. ed., Barcelona: Planeta, 1969, pág. 377.
[36] VITSE, M., "El hecho literario", en *Historia del teatro en España*, dir. J. M. Díez Borque, Madrid: Taurus, 1983, pág. 593.
[37] LOBATO, M. L., "La dramaturgia…", *op. cit.*, pág. 65.
[38] *Ibid.*, pp. 54-55.

1677 impresa en Madrid. Posteriormente, se publicaron una *Segunda* (1676) y *Tercera* (1681) partes de sus comedias; cabe mencionar que también hay ediciones facticias de las tres partes y que además se hicieron varias versiones de ellas, aparte de que de esas mismas versiones se realizaron reagrupaciones aleatorias de sueltas en el siglo XVIII que estuvieron en manos de impresores.[39] Por otro lado, Moreto fue el segundo dramaturgo con más obras publicadas en las colecciones de *Escogidas*, después de Calderón, lo cual habla del éxito que tenía en la época;[40] éxito que también es notable al saber quiénes llevaron sus comedias a las tablas, dónde fueron representadas y en el hecho de que las más famosas traspasaran fronteras y fueran material aprovechable de otros dramaturgos, como Molière.

1.2. Un dramaturgo de éxito

La popularidad de Moreto se encuentra, en primer lugar, en la frecuencia con que se publicaban sus obras, ya que evidencia que había un interés por leerlo, y en segundo, en las constantes representaciones que se hicieron tanto en los corrales como en la corte,[41] además de que varias de sus comedias se continuaron representando a lo largo del XVIII y algunas durante el XIX, incluso en estos siglos aparecen refundiciones de comedias suyas.[42] Sobre el éxito de Moreto en la corte, María Luisa Lobato dice que:

> El teatro moretiano fue apreciado en palacio y son numerosas las noticias que nos dan testimonio de que sus obras se representaban a

[39] LOBATO, M. L., "Agustín Moreto", en *La recuperación del patrimonio teatral del Siglo de Oro. Los proyectos de edición de los principales dramaturgos*, ed. G. Vega, Valladolid: Ayuntamiento de Olmedo, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 137-138 (Colección Olmedo Clásico).
[40] LOBATO, M. L., "La dramaturgia…", *op. cit.*, pág. 61.
[41] LOBATO, M. L., "Agustín Moreto: ¿un autor menor de teatro áureo?", en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular. Actas del Congreso Internacional (Gargnano del Garda, 18–21 septiembre 2005)*, eds. A. Cassol y B. Oteiza, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2007, pp. 119-122, (Biblioteca Áurea Hispánica, 48).
[42] *El poder de la amistad* fue refundida dos veces, primero en el XVIII con el nombre de *La amistad vence al desdén y hacer la mayor fineza*, y después en el XIX como *Conseguir con el desprecio lo que no pudo el amor* (ZUGASTI, M., "Vicisitudes de la escritura teatral…", *op. cit.*, pp. 39-72); *El valiente justiciero* fue refundida en dos ocasiones en el XIX, por Dionisio Solís y después por José Fernández Guerra, ambas son obras inéditas (LOMBA Y PEDRAJA, J. R., "El rey don Pedro en el teatro", *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid: V. Suárez, 1899, T. II, pp. 257-339).

> menudo en los aposentos del rey y la reina, zonas privadas en las que los monarcas, su familia e invitados podían disfrutar de comedias traídas desde los populares corrales. La temática de su producción se avenía bien con los gustos de la corte, con numerosas comedias palatinas, caracterizadas por la presencia de personajes de la nobleza, cuidado estilo, tramas amorosas y circunstancias espacio-temporales alejadas del día a día de los circunstantes.[43]

La frase "comedias traídas desde los populares corrales" llama mucho la atención, puesto que, efectivamente, se trataba de obras que primero vieron la luz en los corrales y que después fueron llevadas a la corte, motivo por el que Moreto no era el encargado de la puesta en escena de estas comedias.[44] Pese a esto, Moreto sí participó en estas fiestas con la creación de piezas breves para ser representadas ante la familia real, por ejemplo, para el cumpleaños de la reina Mariana, que se celebró el 22 de diciembre de 1662, compuso el entremés de *La loa de Juan Rana*, con lo cual satisfizo al público nobiliario presentando una obra con uno de los actores más famosos de la época, cuya presencia escénica por esos años era menos frecuente.[45]

Otro aspecto importante en la figura de Moreto y que mencionan constantemente los críticos es su estrecha relación con los *autores* más célebres, con quienes negociaba directamente: Antonio García de Prado, Gaspar Fernández de Valdés, Juan Vivas y Diego Osorio.[46] Otros *autores* que representaron obras suyas fueron Sebastián García de Prado, Antonio Escamilla, Francisco Escamilla *el Pupilo* y Juan Francisco Ortiz, "al frente de

---

[43] LOBATO, M. L., "Agustín Moreto, un dramaturgo en busca de escenarios", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 29 (2014), pág. 156.

[44] "No son pocas las comedias de Agustín Moreto que se llevaron a cabo en el ámbito palaciego, muchas veces en representaciones particulares. Títulos como *Trampa adelante*, *El poder de la amistad*, *De fuera vendrá*, *El desdén, con el desdén*, *La fuerza de la ley* o *La misma conciencia acusa* se repusieron en el Alcázar madrileño principalmente en la década de 1680. Y es que el discípulo más aventajado de Calderón no se encargó nunca del montaje de una de esas espectaculares fiestas teatrales que encumbraron al maestro en la historia teatral como, entre otras cosas, el paradigma de la fastuosidad y la desproporción barrocas […] Estamos ante un Moreto de corral de comedias repuesto en palacio, y no ante el protagonista de una fiesta teatral a la manera calderoniana". SÁEZ RAPOSO, F., "El teatro áulico de Moreto", *Hispania Felix. Revista Rumano-Española de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro*, 3 (2012), pág. 190.

[45] *Ibid*., pág. 191.

[46] María Luisa Lobato ahonda en la relación de Moreto con estos autores y en su faceta como dramaturgo y empresario en: LOBATO, M. L., "Moreto, dramaturgo y empresario…", *op. cit*.

comediantes de gran popularidad".[47] Moreto también compuso loas para compañías teatrales en lugares concretos, como la *Loa entremesada con que empezó en Madrid la compañía del Pupilo* (1658).

Las comedias de Moreto también fueron representadas en el extranjero, tanto en América como en el resto de Europa. De igual manera, cabe resaltar la influencia que tuvo este autor en el teatro francés e inglés que, aunque no fue tan importante como la de Lope o Calderón, sí se debe tomar en cuenta que algunas de sus obras más famosas cruzaron las fronteras y son fuente de creación para otros dramaturgos, aspecto que ha sido tema de estudio para algunos de los interesados en el teatro de Moreto.

A partir de *El desdén con el desdén* (a. 1654), Molière escribe *La princesse d'Elide* (1664), el italiano Carlo Gozzy, *La principessa filosofa* (1772) y el austriaco Joseph Schreyvogelis, *Donna Diannak* (1816).[48] Thomas Corneille, por su parte, refunde *El parecido* (1652) y *La ocasión hace al ladrón* para hacer *Dom César d'Avalos* (1674),[49] retoma *Lo que puede la aprehensión* (1648-1653) para crear *Le charme de la voix* (1653) y *De fuera vendrá* (1653) para *Le baron d'Albikrac* (1668),[50] esta última tuvo múltiples representaciones. Sobre estas obras, Olivares Vaquero menciona que la primera no fue

[47] LOBATO, M. L., "Los fundamentos de Moreto", en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, eds. A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, Universidad de Navarra, 2009, pág. 215.

[48] SÁNCHEZ IMIZCOZ, R., "La influencia de Moreto en Francia e Inglaterra", en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 julio 2002*, eds. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, vol. II, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2004, pág. 1602; LOBATO, M. L., "Los fundamentos…", *op. cit.*, pp. 130.

[49] COUDERC, C., "Refundición de refundiciones: *Dom César d'Avalos* de Thomas Corneille (1674) y la comedia española", en *Actas del Seminario* «*Siglo de Oro y Reescritura*». *I. Teatro, Criticón*, 72 (1998), pp. 125-142. Courdec analiza los argumentos, el protagonismo femenino, el disfraz masculino y la pareja amo-criado.

[50]RISSEL, H., *Three Plays by Moreto and Their Adaptation in France*, New York: Peter Lang, 1995 (Ibérica 11) y "Agustín Moreto y Cabaña: A Transitional Playwright and His Heroines", *Bulletin of the Comediantes*, 46, 2 (1994), pp. 219–28. Aparte de abordar *Le charme de la voix* y *Le baron d'Albikrac*, también se alude a *La Princesse d'Élide*.

comprendida y que la segunda es parisina, además de que "ninguna de las dos piezas puso ante el público la fuerza sicológica de los caracteres moretianos".[51]

En Inglaterra, John Crowne retoma *No puede ser* (1659) y *El lindo don Diego* (1662) para hacer *Sir Courtly Nice or It cannot Be* (1685), la cual es una traducción literal de la primera obra mencionada y que incluye al personaje de Sir Courtly Nice, quien remite directamente al personaje de don Diego; lo presentado por Crowne se adapta al gusto británico. Por otra parte, Thomas St. Serfe traduce *No puede ser* con algunos cambios.[52] Sobre la influencia de Moreto en Inglaterra y Francia, Sánchez Imizcoz concluye que las comedias de Moreto fueron exitosas en estos países si se consideran las cifras de las representaciones, pero que si se toma en cuenta desde la perspectiva de cómo se mide el éxito en los estudios actuales, quizá las comedias moretianas no fueran tan importantes.[53]

El éxito del que gozó Moreto en su época contrasta con el olvido o el desdén del que fue objeto su teatro por parte de la crítica moderna que condenaba su producción por las múltiples refundiciones que hizo, práctica que fue vista con una mirada peyorativa que le restaba mérito a su labor dramática. Las refundiciones y las obras hechas en compañía de otros colegas fueron prácticas usuales de Moreto.

1.3. Entre refundiciones y colaboraciones

Moreto, como se ha visto, fue un dramaturgo de éxito; sin embargo, la crítica fue dura con él debido a su tendencia a refundir obras, práctica común en el Siglo de Oro y que nada tiene que ver con la concepción de plagio que existe actualmente. El carácter de "plagiador" que ha perseguido a Moreto tiene su origen en las breves palabras que Jerónimo de Cáncer dice sobre su amigo en el famoso *Vejamen* que leyó ante la Academia

[51] ONTIVEROS VAQUERO, M. D., "El teatro de Moreto en Francia o ¿Thomas Corneille seguidor de Moreto?", en *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción. Actas del Congreso Internacional (Murcia, 9-11 Noviembre 1995)*, ed. A. L. Pujante y K. Gregor, Murcia: Universidad de Murcia, 1996, pág. 383.
[52] SÁNCHEZ IMIZCOZ, R., *op. cit.*, pp. 1603-1605.
[53] *Ibid.*, pp. 1605-1606.

Castellana (con motivo de su nombramiento como secretario de dicha institución), en el que pinta a Moreto revolviendo unas comedias viejas de las cuales pretende sacar provecho para crear obras nuevas, y cuando Cáncer le recrimina estar haciendo eso en vez de unirse al grito de ayuda de Apolo, quien les pide a los castellanos que socorran el Parnaso que está siendo sitiado por los poetas latinos e italianos, responde: "Que estoy minando imagina / Cuando tú de mí te quejas; / Que en estas comedias viejas / He hallado una brava mina".[54] A pesar de que Cáncer menciona en el *Vejamen* su molestia por el proceder de Moreto, James A. Castañeda señala acertadamente lo importante que es recordar que ambos eran amigos y que lo dicho por Cáncer se circunscribe en un ambiente burlón y jocoso, por lo que dicha acusación no debe ser tomada en serio.[55]

Otros autores importantes que valoraron favorablemente la obra de Moreto son Gracián (en el *Criticón* lo llama el "Terencio de España"), Lanini (en "Pintura de los poetas más reconocidos"), Cubillo de Aragón (en *El enano de las musas*) y Sor Juana (en *Los empeños de una casa*).[56] Bances Candamo, por lo contrario, critica a Moreto y lo acusa de falta de decoro y de haber cedido al aplauso del vulgar público. En el siglo XVIII, Luzán también lo critica, en tanto que Armona y Murga hablan bien de él.[57] En el siglo XIX, Luis

[54] GONZÁLEZ MAYA, J. C., "*Vejamen* de D. Jerónimo Cáncer. Estudio, edición crítica y notas", *Criticón*, 96 (2006), pág. 106.

[55] CASTAÑEDA, J. A., *op. cit.*, pág. 140.

[56] "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 en El Criticón le quiso elogiar por boca de Critilo, cuando al referirse a la Primera parte de obras de Moreto localizada por Andrenio, dijo de él: «Este es el Terencio de España» […] En el caso de Cubillo lo que alaba en la colección El enano de las musas de 1654 es su obra cómica. Otros autores de su época exploraron diversas facetas de su producción y nos dejaron también el legado de sus opiniones, como ocurrió con la americana Sor Juana Inés de la Cruz en el segundo sainete de Los empeños de una casa, en el que aconseja elegir comedias de Moreto para representaciones cortesanas como clave de éxito seguro. […] En la península, Pedro Francisco Lanini en «Pintura de los poetas más conocidos», lo incluyó entre los dramaturgos más famosos del siglo XVII, donde se refiere a varios entremesistas y a algunos autores de comedias burlescas, como Suárez de Deza, Matos Fragoso, Los Vélez, Cáncer, Antonio Hurtado de Mendoza y Benavente". LOBATO, M. L., "Agustín Moreto: ¿un autor…", *op. cit.*, pp. 123-124.

[57] "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 este difícil de aceptar desde nuestra visión contemporánea, pero que en todo caso no le restó público en su época. Se refería Bances a lo

Fernández-Guerra y Orbe edita las obras de Moreto y durante mucho tiempo fue la edición a la que recurrieron los estudiosos de este dramaturgo,[58] hasta el surgimiento del grupo Moretianos, cuya labor principal es la edición crítica de su teatro.

Ahora bien, como ya se mencionó, el teatro moretiano fue desatendido a consecuencia de la acusación de falta de originalidad de la que fue objeto debido a que la mayor parte de su producción son refundiciones. Adolf Schaeffer, por ejemplo, decía que si se tuviera constancia de todas las obras del Siglo de Oro, seguramente se tendría la fuente de cada una de las comedias de Moreto.[59] A pesar de que la falta de originalidad es un tema superado, sigue siendo mención obligatoria la faceta refundidora en la mayoría de investigaciones que se hacen sobre él, aparte de que un buen porcentaje de los estudios sobre Moreto abordan la refundición, la búsqueda de las fuentes para determinada obra o elaboran análisis comparativos entre el original y la comedia moretiana.

La refundición era una práctica frecuente en el Siglo de Oro y respondía a una idea de perfección y actualización, sobre esto Sáez Raposo apunta: "El refundidor […] tomaba un material al que se le presuponían toda una serie de cualidades y lo adaptaba a unas circunstancias socio-culturales diferentes, las actuales para él y los espectadores a quienes iba a dirigirlo. Su labor consistía, de alguna forma, en modernizar una obra y mejorarla en la medida de lo posible".[60]

Esto es lo que hace Moreto, actualiza los materiales que refunde, los cuales pertenecen a Lope, principalmente, Tirso, Guillén de Castro y otros. Uno de los principales

---

negativo de llevar a escena sucesos que contrarían normas éticas y criticaba también la inclusión de elementos cómicos en sus obras, lo que lo 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» […] Luzán se sitúa en la línea de Bances, aunque no con tanta dureza, 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» […] 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 ufanía», parangonándole con Lope, Cervantes, Zárate, Matos Fragoso, Tárrega, Mira de Amescua y Solís". LOBATO, M. L., "Agustín Moreto: ¿un autor…", *op. cit.*, pág. 124.

[58] MORETO, A., *op. cit.*

[59] ADOLF SCHAEFFRR, citado en CASTAÑEDA, J. A., *op. cit.*, pág. 141.

[60] SÁEZ RAPOSO, F., "El equilibrio imposible…", *op. cit.*, pp. 198-199.

estudios que reivindica el acto refundidor de Moreto es el de Frank P. Casa,[61] quien analiza cinco comedias en relación con sus fuentes e identifica aquellos rasgos que las vuelven un producto nuevo y en las que se aprecia la mano de Moreto por encima de todo. A partir de su trabajo, se han generado más estudios sobre este tema y en todos se concluye, en mayor o menor medida, que sus comedias se alejan de sus fuentes, ya que Moreto mejora varios aspectos, plasma sus propias preocupaciones y el propósito es distinto del que tenía la obra original.[62] Una característica primordial de este dramaturgo es que sabía qué podía tener rentabilidad dramática, como lo demuestra el hecho de que también adaptó la novela de Cervantes, *El licenciado Vidriera* (1613), a las tablas, en la que presenta un personaje distinto y que responde a otras intenciones que no son las cervantinas.[63] Moreto conocía bien las técnicas dramatúrgicas de su época y sabía sacarles el mayor provecho, como refundidor y adaptador, tenía la capacidad de retomar algo y hacerlo suyo, ahí radica su originalidad.[64]

---

[61] CASA, F. P., *op. cit.*

[62] CHRISTIAN, C. E., *La originalidad de Moreto en su uso de comedias anteriores*, tesis MA, Houston, Texas: Rice University, 1973; KIRBY, C. B., "Hacia una definición precisa del término refundición en el teatro clásico español", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, J. M. Bricall y E. L. Rivers, II, Barcelona: PPU, 1992, pp. 1005–11; JOUISSE, C., *Moreto transposant Lope de Vega*, Memoire pour l'obtention du diplôme d'études supérieures, Université de Paris, 1954; MARTÍNEZ BERBEL, J. A., "Agustín Moreto reescribe a Lope de Vega: cuestiones espaciales", en "*Monstruos de apariencias llenos" Espacios de la representación y espacios representados en el teatro áureo*, Barcelona: Prolope, 2011, pp. 167-183, ente otros muchos.

[63] Trapero dice que: "No encontramos extraño que un autor como Agustín Moreto, caracterizado por la meticulosidad de sus estructuras dramáticas, el análisis introspectivo de sus personajes, el control en el movimiento y ritmo de la comedia, así como en las abstracciones de la realidad, viera en el texto de Cervantes un material aprovechable para una adaptación dramática", en "Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto", *Epos. Revista de Filología*, 11 (1995), pág. 201; en tanto que Grilli menciona que "Moreto se sirve de una estructura encaminada a dar espacio a la puesta en escena de una trama ya conocida y de unos temas y motivos ya tópicos, para dar voz a unas preocupaciones bastante más hondas", en "Un licenciado de vidrio: re-escritura y autoparodia según Moreto (con Cervantes y Lope al fondo)", en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro, Burgos-La Rioja15-19 de julio 2002*, vol. II, eds. F. Domínguez Matito y M. L. Lobato López, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2004, pág. 974.

[64] Cabe mencionar que Moreto a su vez fue refundido por Zorrilla: DÍAZ LARIOS, Luis F., "Moreto refundido por Zorrilla", en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, intro. de Antonietta Calderone, Messina: Armando Siciliano Editore, 1993, pp. 225–36 y PICOCHE, J. L., "De Moreto a Zorrilla. Un estudio sobre la refundición de *Las travesuras de Pantoja* con el título *La mejor razón, la espada*", *Crítica Hispánica*, 17, 1 (1995), pp. 104–16.

Con respecto a otros materiales a los que Moreto recurre para la creación de sus obras, Gavela García analiza la reescritura de Moreto en tres géneros distintos: bíblico, de capa y espada e histórico, y concluye que:

> hay un proceso de selección de antecedentes literarios determinado por factores dramáticos, entre los que la potencialidad de los personajes parece ser una constante por encima de los géneros, pero entre los que también ocupan un papel importante las posibilidades escenográficas, en este caso sí, en los géneros más dados a la espectacularidad. Sin embargo, he podido comprobar cómo la selección puede responder además a intereses biográficos coyunturales […] Una vez elegido el antecedente, Moreto va mucho más allá de modificaciones superficiales: cuando lo considera necesario acude a la fuente de su antecedente literario, como parece hacer con la Biblia, en busca de elementos que mejoren la trama, generen nuevos argumentos o aumenten la espectacularidad y utiliza con minuciosidad fuentes adicionales […] que actualicen el contexto de la obra […] Cabe señalar finalmente que, incluso cuando la comedia ya estaba escrita, Moreto no abandonaba sus textos para lanzarse sobre la siguiente "mina" que reescribir sino que los temas, personajes y argumentos seguían madurando en su cabeza.[65]

Otra práctica común de este dramaturgo era la colaboración con otros colegas, participó en composiciones de dos, tres, seis y nueve ingenios. La creación de obras de consuno es otro fenómeno común en la época y que ha sido relegado por la crítica, en primer lugar, porque hay un prejuicio hacia estas obras a las que se considera de baja calidad literaria, y en segundo porque se trata de una práctica que genera muchas dudas y problemas. Caamaño aborda el tema y habla sobre el proceso colaborativo, el cual iba de la mano con el de refundición, ya que utilizar un material previo permitía la agilización del trabajo entre los dramaturgos.[66] Lobato, centrándose en el caso de Moreto, expone el

[65] GAVELA GARCÍA, D., "La historia reciente, la materia bíblica y la ficción en la reescritura de Agustín Moreto", *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 29, 2 (2013), pág. 331.
[66] CAAMAÑO ROJO, M. J., "Refundición y procesos de colaboración en el teatro del Siglo de Oro", en *Compostella áurea: Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO),*

proceso de este tipo de creaciones, enlista a los colaboradores de Moreto y el número de comedias que hizo con ellos, y centra su análisis en la elaboración de *Hacer remedio el dolor* (a. 1655), escrita con Cáncer y con Matos Fragoso[67] –aunque aún hay dudas sobre la participación de éste–, en la que se nota la presencia protagónica de Moreto.[68] Alejandro Cassol, por su parte, enlista las comedias colaborativas de Moreto cronológicamente y el corpus lo divide en cuatro categorías: las escritas con un solo colaborador, con dos, con más de dos y las que sólo en apariencia son obras de consuno, como *La Rosa del Perú*; además, menciona las comedias descartadas y en las que no hay duda de la participación de Moreto, finalmente concluye que este panorama sólo genera más dudas y soluciona pocos problemas.[69] Sáez Rasposo, por su parte, está convencido de que cuanto más conocimiento se tenga de las características creativas del teatro de Moreto, entonces se podrá determinar cómo y en qué medida intervino en las comedias de consuno en las que participó.[70]

A continuación, se exponen las características del teatro Moretiano.

1.4. Cualidades del teatro de Moreto

El teatro de Moreto incorpora varios de los rasgos de la llamada escuela de Calderón, pero "la búsqueda que envuelve toda su obra aligera los aspectos más retóricos del calderonismo y ofrece un marchamo propio";[71] sin embargo, tampoco se debe olvidar la influencia de

---

Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, 2008, pp. 53-63.

[67] Ambos dramaturgos eran amigos de Moreto y sus principales colaboradores, con Cáncer participa en la elaboración de 12 comedias y con Matos Fragoso realiza 10.

[68] LOBATO, M. L., "Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración", *Bulletin of Spanish Studies*, 92, 8–10 (2015), pp. 333-346.

[69] CASSOL, A., "El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto", en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 165-184.

[70] SÁEZ RAPOSO, F., "Espacio, aspecto y función dramática del personaje del demonio en el teatro de Agustín Moreto", en *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, eds. M. L. Lobato, J. San José y G. Vega, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, pp. 523-572.

[71] LOBATO, M. L., "Hacia la edición crítica del teatro completo de Agustín Moreto. Un trabajo en marcha", en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, ed. A. J. Close y S. M. Fernández Vales, Vigo: Asociación Internacional del Siglo de Oro/Madrid: Iberoamericana, 2006, pág. 408.

Lope en este dramaturgo, con lo que en Moreto, "Lope cohabita con Calderón al fondo, en una poética que va más a lo esencial y […] que busca con esmero el equilibrio tanto en los contenidos como en el trazado de los personajes y en la expresión lingüística."[72]

La música y el canto son dos de los elementos más socorridos por Moreto y, en lugar de darles un uso meramente ornamental, tienen una función importante. Sáez Raposo analiza el aspecto musical en las comedias y afirma que funciona como contextualizador y caracterizador psicológico que resalta los sentimientos de los personajes.[73] Alborg, por su parte, destaca que "el buen gusto, la calidad fina, la difusa musicalidad, el equilibrio de Moreto preparan, como en Cubillo, el espíritu del siglo XVIII: música, galanteos, fusión de las figuras con el paisaje".[74]

Por otra parte, Moreto no le concede un papel primordial a la espectacularidad escénica a diferencia de sus colegas, ya que se trata de un dramaturgo que le "dio prioridad al componente textual sobre cualquier otro".[75] Moreto opta por componer una pieza dramática pulida y cuidada en la que todos los elementos estén bien integrados y haya un equilibrio. Los rasgos que destacan en sus comedias son los largos diálogos explicativos al inicio de las jornadas, la disminución de la complejidad argumental, un deseo de racionalidad de los conceptos, la coherencia interna de los personajes y la caracterización del gracioso y el protagonismo que le da, aspecto común en el teatro de la época, pero que "con Moreto alcanza una especial significación ya que [los] episodios [protagonizados por el gracioso], cuya vis cómica reside en aprovechar como asunto los mismos motivos

[72] LOBATO, M. L., "El teatro de Moreto. Estado de la cuestión", *Insula*, 802 (2013), monográfico dedicado a *El teatro del Siglo de Oro en primer plano*, pp. 15-16.

[73] SÁEZ RAPOSO, F., "El empleo de la música y efectos sonoros en la *Primera parte* de las comedias de Agustín Moreto", en *El Siglo de Oro antes y después de El Arte Nuevo: Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, coord. O. A. Sambrian-Toma, Craiova: Sitech, 2009, pp. 102-111 y "Música y efectos sonoros en el teatro de Agustín Moreto: *Segunda parte* de comedias", *eHumanista*, 23 (2013), pp. 225-257.

[74] ALBORG, *op. cit.*, pág. 378.

[75] SÁEZ RAPOSO, F., "Hacia una teoría…", *op. cit.*, pág. 455.

protagonizados por sus amos, contribuyen a la equilibrada y geométrica construcción, tan característica de la producción de Moreto". [76]

El gracioso es quien más atención ha recibido por parte de la crítica enfocada al teatro moretiano, gracias a su caracterización alejada de los típicos criados que abundan en las comedias. Tras analizar a este personaje en algunas comedias de enredo de Moreto, Adriana Ontiveros alude a la exacerbación del ingenio del gracioso demuestra que hay una agudización de este rasgo y afirma que podría considerarse "el ingenio hecho personaje".[77] Otros de los temas que se han explorado en el teatro de Moreto son su comicidad, la versificación, la sátira, el amor, los juegos de identidad, el honor y el decoro, entre otros.

Ahora bien, los géneros predilectos de Moreto son el histórico, el hagiográfico y el de capa y espada, debido a la prohibición de las representaciones de las comedias a mediados de la década de los cuarenta que sólo permitía la realización de ciertas obras, sin embargo, su género favorito es el palatino:

> Si se tienen en cuenta los cómputos de la producción moretiana fijados antes al analizar la primera y la segunda parte de su etapa productiva, es posible calcular que de un total de producción cifrado en torno a sesenta comedias, quince de ellas son palatinas, por tanto, un 25% de su producción. Este género fue, pues, el más representado en su teatro, con una clara inclinación hacia la palatina seria.[78]

En estas comedias sigue lo usual en el género, como ubicarlas en el extranjero (aunque hay excepciones) por ejemplo, y también se interesa por los temas de sucesión, uno de los motivos más solicitados en su teatro, por mostrar la caída y recuperación del honor

[76] FARRÉ VIDAL, J., "La comicidad y los graciosos en *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto", en *Compostella aurea [Recurso electrónico]: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coord. por A. Azaustre Galiana, S. Fernández Mosquera, España: Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pág. 116.
[77] ONTIVEROS VALDÉS, A., "La caracterización del gracioso en las comedias de enredo de Moreto", en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed. A. González, S. González y L. von der Walde Moheno, México: El Colegio de México / AITENSO / Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, pág. 297.
[78] LOBATO, M. L., "Moreto y la comedia palatina", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31 (2015), pág. 223.

del protagonista, y por revertir el caos ético en un orden moral, tanto social como personal.[79]

Un aspecto curioso en el teatro de Moreto es la ausencia de piezas trágicas, puesto que siempre hay una inclinación por lo cómico, incluso *La fuerza de la ley* (1651), la cual tendría que ser una tragedia en forma, de acuerdo con Álvarez Sellers, a Moreto no le interesaba componer tragedias y esta comedia en concreto consiste más bien en una deconstrucción del género:

> Moreto, por lo tanto, conoce los parámetros del género trágico y reproduce sus situaciones esenciales, pero rompe con la simetría de sus caracteres y abusa de lo cómico para deconstruir lo trágico. Aunque los acontecimientos lo sean, la manera de abordarlos les resta verosimilitud y suspende las emociones del espectador, que en momentos decisivos se siente interpelado desde el tablado o empujado a la risa inconveniente. El dramaturgo diseña un conflicto de amor y honor pero adopta un punto de vista irónico y pragmático que va socavando el dramatismo de la tragedia.[80]

De las 62 comedias que compuso Moreto, las más famosas son *El desdén con el desdén* y *El lindo don Diego*, y son las que más han llamado la atención de la crítica, en tanto que el resto de sus comedias cuentan con escasos estudios o ninguno.

1.5. Los personajes de Moreto

El decoro y la razón son los principales rasgos por los que se rigen los personajes moretianos, ellos mantienen un equilibrio que los aleja de los extremos y que les permite pensar antes de actuar; por lo contrario, aquellos que se dejan dominar por sus pasiones son reprendidos en su teatro y conminados a volver al orden que proporciona la armonía entre su deber y sus sentimientos. Moreto reduce el número de personajes que aparece en sus comedias al mínimo y frecuentemente éstos se desenvuelven en un ambiente noble y

[79] *Ibid.*, pp. 226-228.
[80] ÁLVAREZ SELLERS, M. R., "¿"Los casos de honra son mejores"?: Moreto o la deconstrucción de la tragedia", *eHumanista*, 23, 2013, pág. 54.

palatino, motivo por el cual es todavía más importante que persista el decoro por encima de todo y que constantemente recuerden el lugar que les corresponde en su entorno social; además, suelen distinguir la clara separación que hay entre su ser social y el individual.

Los nobles de Moreto contrastan con los de la realidad, donde hay una decadencia moral y una exaltación de las pasiones que el dramaturgo trata de corregir en sus comedias al mostrar personajes cuyos pilares son la razón y la sabiduría. La discreción es otra de sus características principales, Moreto sigue el modelo del individuo ilustre y discreto que propone Gracián, distanciándolo así de los personajes apasionados que se pueden observar en el teatro de Lope. El aspecto más importante de la discreción es la razón y ésta es la fuente de la dignidad humana, la razón debe estar presente en cada actividad que lleve a cabo el hombre.[81] Los conflictos entre los personajes también están marcados por esta pauta, no hay un "bueno" o un "malo", sino que hay un ser discreto que se enfrenta a uno necio e irracional. Moreto asiduamente contrasta ambos tipos de personajes y el triunfador es aquel que no sucumbe a la necedad y que se deja guiar por la razón.[82]

Al inicio de la comedia se fijan los rasgos de los personajes y lo común es que los mantenga hasta el final y que no haya una gran evolución psicológica, ellos son coherentes con su sentir y actuar; sin embargo, encierran un dinamismo oculto que se basa en un conflicto interno que aspira a mantener el equilibro deseado. Debido a esto, Caldera considera que los personajes moretianos carecen de una verdad psicológica y que sólo se ciñen a un esquema rígido que los convierte en tipos, por lo que no concuerda con lo que han dicho críticos anteriores como Fernández-Guerra o Kennedy, quienes observan en Moreto una habilidad para definir y analizar el carácter de los personajes.[83]

[81] CALDERA, E., *op. cit.*, pp. 20-34, 75-79.
[82] CALDERA, E., *op. cit.*, pág. 90-91.
[83] *Ibid.*, pp. 164-168. FERNÁNDEZ-GUERRA, L. "Discurso preliminar", en: MORETO, A., *op. cit.*; KENNEDY, R. L., *op. cit.*

1.6. Las mujeres moretianas

Las damas habitualmente aparecen después de que un hombre haya hecho su presentación y expuesto la situación de la obra, la presencia de los demás personajes y lo que dicen de ellas es fundamental para conocerlas, y su función es esencial al ser sujeto y objeto del conflicto amoroso, además de conformar un elemento que ayuda a que progrese la acción.[84] De acuerdo con Kennedy, las heroínas de Moreto se caracterizan por su decoro, recato, respeto y discreción, contrario a las mujeres de Lope, cuyo rasgo principal era el brío. Las mujeres moretianas exhiben su decoro en todo momento, su conducta es irreprochable, son leales, dignas y prefieren el honor antes que la vida misma. Kennedy ve en este retrato femenino un reflejo de la personalidad del dramaturgo:

> In them are mirrored the immense respect which Moreto felt for womanhood, the stress which he put on those virtues of courtesy, of generosity, of loyalty, of good manners, of dignity and self-restraint. In them are reflected his own kindness, his love of balance and measure, his dislike of discord, his conservatism, his essentially aristocratic outlook.[85]

Para Fernández-Guerra está claro que Moreto conocía bien el corazón de las mujeres y por eso hace alarde de ellas en sus comedias.[86] Mientras que Suárez Miramón, en su estudio sobre la mujer desde la perspectiva de este dramaturgo, considera que los personajes femeninos no atienden a lo heroico o tipológico, sino a lo meramente humano, aunque pueden darse casos en que haya personajes abstractos.[87]

Los personajes femeninos moretianos son un dechado de virtudes, entre las que predominan el decoro y la razón; ellas reflexionan sobre su situación, no se precipitan al momento de actuar y constantemente están analizando lo que sienten, a través de sus

[84] SUÁREZ MIRAMÓN, A., *op. cit.*, pp. 319-329.
[85] KENNEDY, R. L., *op. cit*., 1932, pág. 94.
[86]FERNÁNDEZ GUERRA, L., *op. cit.*, pág. XXVI.
[87] SUÁREZ MIRAMÓN, A., *op. cit.*, pág. 319.

discursos se percibe el conflicto entre el deseo y la razón, entre su ser individual y el social, entre conciliar su libre albedrío con sus obligaciones. Ana Suárez Miramón, dice:

> La originalidad de Moreto reside en ese sentimiento contenido, que en la mujer es más profundo que en el hombre, y en ese estado de melancolía que traduce la dificultad de comunicar de forma sincera y directa los sentimientos. De ahí la constante preocupación por definir el amor, por hacer la distinción entre querer, amar y gustar […] y por tratar de conciliar obligaciones con felicidad personal […] Si la razón y prudencia guían, en general, a todos los personajes de Moreto […] en el caso de las mujeres se hace más difícil armonizar esa razón y prudencia con la voluntad y el libre albedrío. De aquí deriva un primer conflicto interior que justifica las acciones y determina las diferentes pruebas a que somete Moreto el conflicto entre emoción y razón.[88]

La realidad de las mujeres es el decoro y el silencio derivado de un mundo en que la acción le pertenece al varón, debido a esto las mujeres tienen que recurrir a las industrias y el ingenio para lograr lo que quieren sin caer en el desdoro. Las damas comparten la voluntad para realizar sus deseos[89] y, aunque es complicado que reconcilien la esfera de lo individual con lo social, se valen de sus habilidades intelectuales para conseguir lo que desean y hacer coincidir ambos lados de su persona sin afectar el estatus quo.[90]

Los padres, generalmente, son razonables y dejan que sus hijas escojan a sus maridos, de hecho, éste es uno de los motivos preferidos de Moreto: una princesa que tiene que elegir entre varios pretendientes. Alborg dice al respecto que:

> Quizá convenga recordar, al paso, que es muy frecuente hallar en las comedias de Moreto demostraciones inequívocas de su opinión sobre la libertad de la mujer para escoger marido, libre de las tradicionales imposiciones familiares; manifestación de un feminismo, que se

[88] UÁREZ MIRAMÓN, A., op. cit., pág. 333.
[89] *Ibid.*, pág. 321.
[90] MIGUEL MAGRO, T. de, *op. cit.*, pp. 82-83.

> supone peculiar de Rojas, pero que es en Moreto no menos evidente, aunque no se muestre en su obra con aparato de tragedia.[91]

Contrario a la opinión de Alborg, Miguel Magro aduce que el hecho de que las mujeres puedan elegir a su esposo no hace de Moreto un feminista, ya que ellas siguen sujetas al dominio masculino: "Although female characters in Moreto argue for their right to have an opinion, they do not rebel against authority",[92] por lo que Moreto lo único que hace es exponer un problema social, pero sin proponer un cambio significativo en la estructura de la sociedad de su tiempo. Rina Walthaus, comenta al respecto del personaje femenino en el teatro, que no sólo hay que atender al desenlace convencional, sino que también hay que prestar atención al desarrollo de la acción, pues ahí se notan las ideas subversivas o disidentes.[93]

1.7. Las comedias de las princesas

Como se ha dicho, la comedia palatina es uno de los géneros predilectos de Moreto, que cultivó a lo largo de su carrera dramática y corresponde al 25% del total de sus obras. Esta inclinación bien pudo deberse a las necesidades de quienes lo contrataban, a que había un público que solicitaba dichas comedias, a los edictos de la época que prohibían cierto tipos de obras y permitían otras, o a que eran propicias para representarse en palacio en un ambiente nobiliario.[94] A este género pertenecen las comedias *El poder de la amistad* (1652), *El desdén con el desdén* (1651-52), *Amor y obligación* (1657) e *Industrias contra finezas* (1666), las cuales tienen en común a una princesa que debe elegir a su esposo entre varios pretendientes, argumento que, de acuerdo con Kennedy, era común en las comedias

[91] ALBORG, J. L., *op. cit.*, pág. 795.
[92] MIGUEL MAGRO, T., *op. cit.*, pág. 82.
[93] WALTHAUS, R., "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: Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua", celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, coord. R. Castilla Pérez y J. A. Martínez Berbel, Granada: Universidad de Granada, Instituto de Estudios de la Mujer, 1998, pág. 139.
[94] LOBATO, M. L., "Moreto y la comedia palatina", *op. cit.*, pp. 210-214.

del Siglo de Oro, pero agrega que Moreto sobresale al impregnarle cierta variedad y encanto a sus obras.[95]

Algunas de las características que conforman a la comedia palatina son las siguientes: incluirla en una corriente idealista, ilusionista o lúdica en la que se da una fantasía cortesana que permite la sucesión de eventos novelescos y galantes; la lejanía espacial y temporal; el componente exótico o de novedad que atrae al público; puede haber un nexo sutil con la Historia; los personajes pertenecen a la realeza o alta nobleza e interactúan con la gente subalterna a ellos, como pueden ser los criados o los secretarios; la onomástica es la correspondiente a su rango social; se mantiene la unidad de acción y ésta se desarrolla en la corte, tanto en el interior como en el exterior del palacio y en los lugares cercanos a ella; se le da mucha importancia al tema amoroso, pero también pueden estar presentes en mayor o menor medida temas como la política, el poder, el honor, la amistad, entre otros; además se suelen dar juegos de ocultamiento de la personalidad o equívocos que propician el enredo.[96] En cuanto a la terminología, Zugasti propone que, con base en la importancia que una obra le dé al entresijo amoroso o al peso que destine a cuestiones más serias, se utilicen las etiquetas de *comedia palatina cómica* o *comedia palatina seria*, según sea el caso.[97]

De acuerdo con lo anterior, las comedias *El poder de la amistad*, *El desdén con el desdén*, *Amor y obligación* e *Industrias contra finezas*, se dividen en dos grupos. Mientras

[95] "What are the situations which Moreto did favor? First of all there is that of the lady (usually a princess and not infrequently a disdainful one) who must choose between several suitors. In order that her selection may be a wise one, they must undergo certain tests […] It is interesting that in such contests, the winner, as in fairy tale, is the poor, though faithful and modest hero. He is, however, always of the same social station as the heroine". KENNEDY, R. L., *op. cit*., pág. 72.

[96] ZUGASTI, M., "Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el siglo de Oro", en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, ed. E. Galar y B. Oteiza, Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 163-168 (Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos 15). En cuanto a las coincidencias entre el género palatino y el de capa y espada –que implica un problema para la crítica a la ahora de deslindar uno de otro debido a que los límites no son claros–, Zugasti señala que la marca que las separa es que en la comedia palatina hay una apertura para tratar temas de índole seria, como el ejercicio del poder, a diferencia de la de capa y espada, que se centra exclusivamente en la temática erótico amorosa en un ambiente urbano (pág. 176).

[97] *Ibib.*, pág. 177.

que *El poder de la amistad* y *El desdén con el desdén* pertenecen al primer periodo dramático de Moreto y se ajustan a la categoría de comedia palatina cómica al darle una mayor importancia al tema amoroso, las comedias *Amor y obligación* e *Industrias contra finezas* se ubican en el segundo periodo dramático y tienen un tono más serio que no se enfoca únicamente en la consecución del amor de los protagonistas, sino que Moreto hace hincapié en otros temas y muestra unas tramas en las que enfatiza en la fortuna, el libre albedrío o la política, por lo que lo más adecuado es que se encuentren dentro de las *comedias palatinas serias*.[98]

En *El poder de la amistad*, Creta está en guerra con Citia y Alejandro (supremo magistrado) ha sido enviado a pactar la paz con el rey de Creta. A su llegada, se enamora de Margarita sin saber quién es ella y después de salvarla de un jabalí descubre su identidad; con este conocimiento, le sugiere al rey que la mejor manera de establecer la paz es que él se case con su hija. El rey permite que Alejandro corteje a Margarita, pero no le da su mano, puesto que es costumbre del reino que la princesa elija a su esposo entre un grupo de candidatos previamente aprobado por el monarca. Alejandro galantea a Margarita, pero conforme sus finezas aumentan, el interés y gratitud de ella se tornan en desdén, lo que provoca la aflicción de Alejandro. El momento para elegir a los pretendientes llega y Alejandro, quien gastó lo que tenía, no tiene nada qué ofrecer, por lo que sus amigos le brindan su ayuda y le aconsejan que diga que su única riqueza es la amistad, así lo hace, y la consecuencia es la burla del rey y el rechazo a ser candidato. Previamente, Margarita le expresó a Alejandro que no lo quería y que la única manera de aceptar su presencia era si su padre lo elegía; al no cumplirse esto, Margarita le exige a Alejandro que se vaya y que deje de importunarla. Alejandro se reúne con sus amigos, quienes le prometen ayudarlo a

[98] En el caso concreto de la comedia *El poder de la amistad*, María Luisa Lobato ("Moreto y la comedia palatina", *op. cit.*), quien sigue la clasificación de Zugasti de comedias palatinas cómicas y serias, considera que la única obra moretiana que responde al membrete de comedia palatina cómica es *El desdén con el desdén*; Zugasti ("Comedia palatina…", *op. cit.*), por su parte, menciona que tanto *El desdén con el desdén* como *El poder de la amistad* son cómicas y no serias. Yo concuerdo con Zugasti en esto, pues a pesar de que en *El poder de la amistad* aparece el tema de la amistad y se aprecia el conflicto entre Creta y Citia, permea el tono cómico y se le da más peso al enredo amoroso.

casarse con la princesa y a demostrar el poder de la amistad. Por un lado, Tebandro, quien había cesado la guerra contra Creta ante el esperado pacto de paz, reanuda la batalla y por medio de las armas se propone vencer al rey y conseguir la corona para su amigo. Luciano, por otro lado, conoce a la princesa porque estudió con ella y, ahora que el rey solicita su presencia, con su ingenio idea una industria que vence el desdén de Margarita. Así que, mientras Tebandro pelea contra el duque de Atenas y el príncipe de Tebas (pretendientes de la princesa), Luciano permanece al lado de Margarita y pone en marcha su plan, el cual consiste en decirle que Alejandro nunca la amó y que a quien en realidad ama es a su prima Matilde. A partir de este momento, Margarita se sentirá ofendida en su vanidad y poco a poco su desdén por Alejandro se irá transformando en amor; sin embargo, le cuesta aceptar sus sentimientos.

Margarita no soporta que Alejandro ame a su prima y la alabe, tampoco puede creer que el amor que él mostró sentir por ella fuera fingido. El plan de Luciano pronto da resultados: la princesa, al verse rechazada, hace todo lo posible por llamar la atención de Alejandro y por no ser su amada, tal como notan Luciano y Moclín (criado de Alejandro) en más de una ocasión. Margarita quiere recuperar el amor de Alejandro, pero también desea conservar su orgullo y dignidad, por lo que procura no dar muestras de lo que siente realmente y prefiere que Alejandro crea que su inclinación hacia él se debe a otras razones. Aparte, en Margarita se presenta una constante lucha contra el decoro, sabe que debe guardarlo, pero hacia el final se queja de tal imposición que no le permite expresar sus sentimientos y, finalmente, le confiesa a Matilde su amor por Alejandro. En el desenlace de la comedia, Tebandro, tras derrotar al rey y a los pretendientes, le da a Alejandro la corona de Creta, y Luciano vence el desdén de Margarita. En la escena final, cuando la princesa se da cuenta de que puede perder a Alejandro si no hace algo, nuevamente hace a un lado el decoro y confiesa lo que siente por él ante todos, movida no por la ambición de la corona, sino por amor. Alejandro y Margarita se quedan juntos, se demuestra el poder de la amistad y se obtiene la ansiada paz entre Creta y Citia.

En *El desdén con el desdén*, Moreto vuelve a presentar una princesa desdeñosa, sólo que en esta ocasión la trama es un tanto diferente, demostrando así su creatividad a la hora de componer comedias en las que hace uso de materiales previos. Aquí, la acción se lleva a cabo en Barcelona. El conde quiere que su hija se case para así asegurar la sucesión de la corona, pero Diana no está dispuesta a contraer nupcias. Los estudios de Diana son el motivo de que ella rechace el amor, a los hombres y al matrimonio, debido a que tiene la firma idea de que el amor es peligroso y causa de grandes males. A pesar de que el conde desea casar a Diana, no puede obligarla, pues le dio completa libertad para elegir lo que quiere hacer con su vida, razón por la que en secreto invita a varios galanes –atraídos por la fama de la belleza de la heredera–, para que cortejen a su hija con la esperanza de que consigan cambiar su opinión sobre el amor. Los pretendientes la llenan de festejos, pero ninguno logra conmoverla. Carlos, conde de Urgel, es el único que no llega con la intención de conseguir la mano de Diana, incluso después de verla considera que su hermosura no está a la altura de su fama; pero tras destacar por encima de los demás galanes y observar que Diana no reconoce sus triunfos y se mantiene imperturbable, ocasiona que olvide su indiferencia y comience a amarla, en otras palabras, el desdén de Diana fue la chispa que encendió el amor en su pecho. Con la ayuda de Polilla, Carlos se propone ganar el amor de Diana a través del desdén, así que mientras finge que no puede amar ni desea ser amado, Polilla se infiltra en el palacio bajo la identidad de Caniquí para servir a Diana, aunque en realidad sus servicios van encaminados a que resulte el plan de su señor.

Una vez que Diana les explica a sus pretendientes el motivo de su rechazo (a petición de su padre para así guardar el decoro), ellos le piden permiso para demostrarle que está equivocada y, a pesar de que Carlos es el único que no muestra interés (conforme lo dicta su plan), acepta lo propuesto, pero su actitud no pasa inadvertida para Diana, quien lo interroga al respecto. Luego de que Diana se entera de la resolución de Carlos de que no quiere amar ni ser amado, la princesa se determina a postrar su soberbia y su vanidad. En la segunda y tercera jornadas, Diana intenta lograr su objetivo de distintas maneras sin

importarle arriesgar su decoro, su último plan consiste en darle celos a Carlos confesando que se ha enamorado del príncipe de Bearne, pero gracias a que es advertido por Polilla, Carlos se vale de la misma artimaña y declara que él ama a Cintia. Diana se enfada y ofende cuando Carlos halaga a su prima, siente celos y envidia y no duda en hacerle saber a Carlos que tiene mal gusto. Finalmente, Diana acepta que en vez de enamorar a Carlos, ella fue la que resultó vencida por Amor y, aunque se determina a no revelar nada, no puede evitar ser presa de la pasión y declararle a Cintia lo que siente, con la consecuencia de que su prima se hace a un lado. El conflicto se resuelve con la elección de Diana, quien después de que su padre le confirma que no importa a quién elija con tal de que se case, anuncia que su esposo será Carlos, el único que venció al desdén con el desdén.

Diana sufre una transformación a lo largo de la comedia, al principio su faceta de mujer desdeñosa representa un peligro para el reino al no asegurar la sucesión real, su actitud altera el orden social y todos los personajes se sienten impelidos a hacerla cambiar de opinión y demostrarle que está equivocada. Más adelante, Diana en su firme propósito de rendir la soberbia de Carlos no duda en hacer cosas que no son propias de una princesa y termina confesando su amor. Al final, Diana termina aceptando lo que siente y a Carlos como su esposo, restaurando así el orden y el equilibrio armónico.

En *Amor y obligación*, en cambio, Moreto ya no recurre a una princesa desdeñosa. Tiempo atrás, el rey perdió la guerra contra Citia y él junto con su familia fueron hechos prisioneros, su esposa murió y asesinaron a su hijo, a su hija no la mataron por ser mujer. Años después, el rey y la princesa obtienen la libertad a un alto precio: cada cinco años el Bósforo tiene que darle a Citia cien doncellas elegidas por medio de un sorteo que no discriminaría entre plebeyas, nobles e incluso la misma princesa. El rey no acepta este pacto y trata de casar a Astrea, pero cuando el enemigo irrumpe en el Bósforo para evitarlo, el senado, temeroso, prefiere entregar a la princesa antes que defenderla como pedía el rey. Astrea acusa a su pueblo de cobarde y está dispuesta a irse, argumentando que al menos ellos pelean por llevársela, mientras que su gente huye el peligro. El rey también reniega

del reino y exclama que no desea ser monarca de quienes no conocen el honor; durante su lamentación, se encuentra con Filipo, duque de Atenas, y Lidoro, príncipe de Alania, galanes que llegaron al Bósforo con la pretensión de obtener la mano de Astrea y que al enterarse de las acciones de Citia, trajeron sus ejércitos para defender a la princesa, gesto que el rey agradece. Filipo y Lidoro pactan una amistad y acuerdan respetar la elección de la princesa. En la primera jornada, ambos pelean contra Citia y ganan, los dos se muestran iguales en virtudes y en proezas, y tanto uno como otro merecen casarse con Astrea. El rey quiere recompensarlos a los dos y se lamenta por no tener dos hijas, así que para que todo sea más justo y ninguno quede inconforme, se designa que Astrea elija libremente a quién quiere por esposo.

Al principio Astrea no muestra preferencia alguna por los dos y los trata con la misma deferencia, sin embargo, sí siente inclinación por uno de ellos, como se lo hace saber a su prima, quien será la que se case con el que ella rechace. A partir de la segunda jornada, los galanes se diferencian y mientras que Lidoro se muestra alegre y confiado en que él será el que se case con la princesa, Filipo está triste y cree que su estrella no le concederá la dicha de que su amor sea correspondido. Astrea ama a Filipo y no soporta a Lidoro, cuya alegría es una expresión de su soberbia que descansa en el hecho de que la fortuna siempre le ha sido próspera y no duda de que sea así también en esta ocasión, para molestia de Astrea, quien le dice a Lidoro que no debe olvidar que la elección recae en ella y no en su estrella. A lo largo de la comedia, Astrea reitera su derecho a elegir libremente y defiende con fervor que la decisión es suya y de nadie más; sin embargo, los acontecimientos se muestran adversos y teme que Lidoro tenga razón y que sea su buena fortuna la que elija y no ella. Cuando el enemigo regresa, los príncipes pelean nuevamente, Filipo va primero y es derrotado, luego va Lidoro y vence (obligando a Citia a pactar la paz con el Bósforo), con lo cual el senado y el pueblo lo aclaman como futuro rey y designan que se case con Astrea. La princesa no está de acuerdo y para impedirlo, le confiesa a su padre que ama a Filipo y que no acepta la decisión del reino; la respuesta del rey es

aconsejarle que calle y olvide, o muera. Astrea, presa de la pasión, no acata esto y llama a gritos a su amado, pero al final acepta su destino y retorna a guardar el decoro. En el desenlace, cuando se está llevando a cabo la boda de Lidoro y Astrea, se descubre que Lidoro es el hijo del rey y heredero de la corona; gracias a esa revelación, Filipo se casa con Astrea y Fénix con Lidoro.

A Astrea no le gusta que violenten su libre albedrío y defiende su derecho a elegir, esto contrasta con el poder de los astros y la fortuna a los que tanto apela Lidoro. En esta comedia, Moreto le da mucha importancia al conflicto entre la libertad de decisión del individuo y un poder externo que gobierna sobre la vida de las personas. La libertad y la fortuna se relacionan con el amor y la obligación, respectivamente; por un lado, la princesa es libre de elegir y basa su elección en el afecto que siente hacia uno de los galanes; por otro, la buena suerte del otro candidato ocasiona que sea aclamado por los demás, lo que irremediablemente obliga a Astrea a aceptarlo.

En *Industrias contra finezas* hay dos princesas, Dantea y Lisarda, hermanas gemelas y sobrinas del rey de Hungría (ausente por estar en la guerra contra los turcos), que convocan a los príncipes vecinos para que compitan por la mano de cada una de ellas, pero ellos sólo muestran predilección por Dantea. Los galanes son Fernando (hermano del rey de Bohemia), Roberto (príncipe de Transilvania) y el conde Palatino. El primero ama genuinamente a Dantea, el segundo sólo ambiciona la corona y el tercero prefiere a Lisarda y sólo finge interés por su hermana, de hecho, este último está confabulado con Lisarda y planean asesinar a Dantea. Al inicio de la comedia, Dantea recibe por tercera vez una carta en la que le advierten de que hay alguien que procura su muerte, debido a esto, cuando el senescal habla con ella en privado y le informa que su tío la eligió como heredera legítima, ella prefiere mantenerlo en secreto y que se anuncie que Lisarda es la sucesora del rey; de este modo, Dantea podrá descubrir, por un lado, quién pretendía asesinarla y, por otro, cuál de sus pretendientes le profesa verdadero amor y, por ende, merece ser su esposo. Dantea comienza a pensar y a actuar como lo haría una reina, asume su nuevo cargo como heredera

y procede en consecuencia, anteponiendo lo mejor para Hungría. Lisarda fingía fidelidad hacia su hermana, pero al ser proclamada como la futura reina, abandona su máscara y se comporta como una tirana. Gracias a su plan, Dantea descubre la verdad; sin embargo, Roberto y el conde se enteran de su industria y utilizan esta información para sus propios fines. El conde Palatino le cuenta la verdad a Lisarda y el primero le promete a la segunda que conseguirá que conserve la corona a cambio de que se case con él, lo que Lisarda acepta. Cuando Dantea se dispone a revelar la verdad, el conde Palatino anuncia la muerte del senescal y del rey, declarando que la nueva reina es Lisarda y, pese al reclamo de Dantea, nadie la escucha y Lisarda ordena que la apresen; el único que apoya y defiende a Dantea es Fernando.

En la última jornada, Lisarda se determina a asesinar a Dantea para poder conservar la corona, pero Fernando logra rescatar a la legítima reina de su prisión con ayuda de la guardia real. Dantea lamenta haber perdido la corona y no haber recompensado el amor de Fernando en su momento, él la consuela y luego se va de caza dejándola sola. El senescal, que no murió, reaparece junto con Roberto y le cuentan a Dantea que el reino está de su lado y que puede ir a reclamar el trono con la ayuda del ejército del príncipe de Transilvania; además, el senescal agrega que Dantea debería agradecer la ayuda del príncipe casándose con él, pero ella no está de acuerdo porque sabe que las intenciones de Roberto no son sinceras y que sólo se está aprovechando al estar enterado de la industria que ella trazó anteriormente. Al final, Dantea regresa al palacio a recuperar su corona con la convicción de que sólo utilizará la ayuda de Roberto y de que después castigará su ambición. Fernando regresa y se entera por un criado que Dantea se fue con el senescal y Roberto, él cree que ella lo traicionó, pero decide ir tras ella para averiguar la verdad. Ya en el palacio, Dantea actúa como la legítima reina, castiga a su hermana obligándola a casarse con el conde, expone a Roberto acusándolo de sólo querer la corona y elige a Fernando como su esposo.

Dantea es astuta, prudente y discreta, guarda el decoro y al saber que la corona será suya, traza un plan para averiguar quién le es fiel y quién la ama de verdad; además, piensa en su pueblo y en sí misma, pues con dicha industria pretende encontrar a alguien que sea, tanto buen rey, como esposo. Dantea es la reina legítima y se comporta como tal, por lo que recibe el apoyo de la corte y de su pueblo. Lisarda, en cambio, sólo ambiciona la corona y da muestras de tiranía para satisfacer lo que desea, a diferencia de su hermana, que piensa que el poder que le confiere su cargo está al servicio de sus vasallos.

Moreto presenta dos diferentes modelos de monarcas, por un lado, se muestra a quien verdaderamente merece la corona, es decir, una reina virtuosa y que ejerce su cargo a favor de sus súbditos y, por otro, alguien que abusa de su posición y que no sabe gobernar. Hay un énfasis en la caracterización de Dantea y en el contraste con su hermana, que justifica su legitimidad y su derecho al trono.

En estas cuatro comedias se puede apreciar cómo Moreto le da variedad a la misma premisa y cómo un pequeño detalle que modifica en la última comedia hace que se distinga de las demás. En *Industrias contra finezas* el tono serio de la obra, la ausencia del rey y la transformación de Dantea de princesa en reina provocan que el personaje no actúe tan libremente y que sus acciones no sólo correspondan a las de una dama heredera, sino a las de una futura reina con obligaciones y responsabilidades. Esto es lo que hace que Dantea sea más cuidadosa –al guardar el decoro– que las otras princesas que aquí se han visto.

Moreto siente predilección por los personajes nobles y de la realeza, de ahí que uno de sus géneros favoritos sea el palatino. El elevado estatus de los personajes armoniza con los rasgos de decoro, razón y discreción que se han señalado como los ejes caracterizadores del personaje moretiano, aunque esto puede variar y se pueden encontrar casos que no se ajusten a este modelo. Las mujeres, específicamente, se distinguen por ser un modelo de dama que guarda el decoro, el recato, la razón y la prudencia, pero esto tampoco es siempre así. Los personajes femeninos pueden abandonar el decoro en determinadas circunstancias

y llegar a arriesgarlo; aunque se atienen a las convenciones sociales, hay acciones y circunstancias que ocasionan que el personaje olvide el rígido código de comportamiento acorde a su posición social.

CAPÍTULO 2

La mujer en el Siglo de Oro y el concepto de decoro en el teatro áureo

El modelo ideal de la mujer es la que encarna virtudes y se aleja de los vicios, que guarda sumisión al hombre y mantiene una actitud pasiva en la vida. Esta imagen femenina suele contrastar en el teatro, donde en ocasiones se muestra una mujer con más libertad y que puede urdir enredos; no obstante, se mantienen las convenciones sociales y se procura guardar el decoro, sobre todo en aquellos personajes que pertenecen a una esfera social alta.

El decoro es un elemento fundamental en la construcción del personaje del género dramático y quiere decir que tanto su forma de actuar como de hablar deben reflejar una serie de convenciones sociales y estamentales específicas, aunque esto varía en cada comedia y se pueden dar casos en los que se transgreda o se dé una ruptura total del decoro. En los apartes se trasluce el conflicto que genera el decoro entre lo que dicta lo social y lo que se desea a nivel personal.

2.1. La visión de la mujer en el Siglo de Oro

En la Edad Media la visión de la mujer es negativa, se considera que es inferior a los hombres en varios sentidos, con defectos y propensa a caer en los vicios, imagen que no cambió mucho en los siglos XVI y XVII. En el Renacimiento surgieron dos arquetipos femeninos: Eva y María. Por un lado, se veía a la mujer como la gran pecadora y por otro, como un ser lleno de virtudes; asimismo en la poesía de corriente neoplatónica se aprecia un modelo ideal de la mujer, en tanto que en los manuales de educación femenina predomina la imagen de un ser con defectos que tienen que ser corregidos y de esa manera conseguir el perfil deseado de la mujer perfecta. Tras el Concilio de Trento y con el humanismo surgió una iniciativa de darle a la mujer una formación intelectual, pero tal instrucción estaba orientada al ámbito doméstico y a la sumisión a las figuras de autoridad masculinas, ya sean los padres o los conyugues. De tal manera que:

> Si la literatura didáctica medieval, influida por la difusión de la misoginia oriental a la que avalaban los textos religiosos de la patrística, reconocía a la mujer como el instrumento demoniaco para la condenación del hombre, el humanismo cambiará las formulaciones, apoyando sus aseveraciones sobre la inferioridad femenina desde la nueva visión que ofrecían la filosofía natural y las ciencias biológicas.[99]

La inferioridad de la mujer es una constante que justifica la subyugación hacia el hombre y que apoya su reformación a través de una educación que sólo se ciñe a la configuración de una esposa o madre. A partir del pensamiento de la dignidad del hombre, Arias Montano hace una labor filológica que concluye con la idea de la igualdad entre hombre y mujer, tanto física como espiritualmente, sin embargo, sin poder desligarse de la tradición machista, termina declarando la inferioridad femenina y subordinándola al hombre. A pesar de esto, uno de sus discípulos, Pedro de Valencia, defiende la igualdad y no duda en conminar a que se aplique esa igualdad en la vida diaria; pero propuestas como ésta o similares nunca fueron aceptadas por el grueso de la sociedad.[100]

Durante el Renacimiento se publicaron varios manuales de educación femenina, los de Luis Vives (*De institutione feminae christianae*) y Fray Luis de León (*La perfecta casada*) son algunos de los más famosos, pero hubo varios de ellos y todos estaban encaminados a recluir a la mujer en una vida doméstica y de sumisión. María Teresa Cacho realizó un trabajo sobre estos tratados y menciona que consisten en un instrumento de control social que pretende remarcar el lugar del hombre como el encargado de mantener el orden. Dicho control se organiza de la siguiente manera:

> 1° estableciendo sus diferencias respecto al varón;
> 2° ubicándola en la sociedad como un ser secundario y dependiente, y

[99] CACHO, M. T., "Los moldes de Pymalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro", en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. III, coord. I. M. Zavala, Madrid: Anthropos, 1993, pág. 210.
[100] GÓMEZ CANSECO, L., "Arias Montano y la dignidad de la mujer", en *Vivir al margen: mujer, poder e institución literaria*, coord. M. P. Celma Valero y M. Rodríguez Pequeño, Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009, pp. 83-93.

> 3° dando pautas de comportamiento, derivados de los dos puntos anteriores y del concepto de lo femenino heredado de la tradición medieval. Este comportamiento se puede resumir en tres valores fundamentales que, primando unos sobre otros según la época, constituyen la médula espinal de todos los tratados: obediencia, honestidad y laboriosidad.[101]

Estas cualidades que debe poseer la mujer aparecen en todos los tratados y están orientadas a la vida matrimonial. Cacho retoma el texto de *Castigos e doctinas de un sabio a sus fijas* y menciona que expone claramente estas virtudes que conforman el eje de los manuales que abundan en el Siglo de Oro:

> 1.ª Deben tener obediencia ciega al marido; esta sumisión absoluta conseguirá que su marido termine apreciándola. Si el marido la engaña, debe disimular, sin contar nada de ello a su familia. En todo caso, decir algo discretamente a su suegra y, si no sirve de nada, rogar a Dios.
> 2.ª Castidad; la mujer no solo debe ser honesta, sino parecerlo. Por ello debe ir sin maquillar, lavada con agua clara, y vestida con decencia. Debe estar siempre encerrada en casa y cuidarse mucho de hablar con hombres.
> 3.ª Economía; debe velar por el gobierno de la casa, procurará con su actitud que el marido no salga a gastar dinero, y criará y aconsejará a las criadas.[102]

De tal manera que la mujer debe estar sujeta al marido,[103] guardar silencio, ser obediente, honesta, casta y cuidar de mantener una buena fama, debe estar recluida en su hogar, alejarse de la ociosidad y de las cosas superficiales y procurar en mayor medida

[101] CACHO, M. T., *op. cit.*, pág. 183.
[102] *Ibid*., pág. 180.
[103] Al cual ni siquiera podía elegir, ya que se trataba de una elección que hacía el padre, una figura masculina. Carlos Lechner expone que la familia, el Estado y la Iglesia se disputaron el control del matrimonio desde el siglo IX hasta el XVI, pero lo que llama la atención es que, frente a la autoridad que reclamaba la familia para escoger al futuro esposo, la Iglesia promulgaba el derecho a la libre elección del marido. "La influencia de la familia, el Estado y la Iglesia en la construcción del matrimonio en los manuales matrimoniales españoles de la época moderna", en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*, ed. C. Strosetzki, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 782-792.

cultivar su espíritu con libros devotos, aparte, tiene que aprender a regir la casa y cuidar de los hijos, por lo que sus únicas funciones en la vida son las de esposa y madre. Estas recomendaciones están dirigidas a todas las mujeres, sin importar su estatus social, incluidas las reinas, cuya tarea principal era tener muchos hijos para asegurar la sucesión real y para establecer alianzas matrimoniales estratégicas en el ámbito político.[104]

La educación femenina tiene el propósito de convertir a la mujer en una perfecta esposa, pero esta preocupación por la instrucción de la mujer también tiene que ver con que en las altas esferas, especialmente, se esperaba que estuviera bien educada, debido a que la volvía más atractiva para un matrimonio próspero. A las mujeres nobles se les permitía el acceso a la cultura, pero esto desencadenó debates en los que por un lado los defensores abogaban por el derecho de las mujeres a aprender a leer y a cultivarse, ya que podría ayudarle en las funciones que desempeñaba en la sociedad; los detractores, por otro lado, consideran que es mejor mantener a la mujer iletrada e ignorante para controlarla mejor. A pesar de los argumentos de los defensores para que las mujeres tuvieran una educación completa, disponían que su formación y los conocimientos que adquirieran fueran del agrado del esposo y propicios para la sumisión femenina. Así, en *El cortesano*, Castiglione expone que la mujer ideal será aquella versada en varios saberes con el fin de poder conversar. Además, menciona un catálogo de mujeres ilustres, en las que se encuentran reinas que se han desempeñado de manera sobresaliente en el ejercicio del poder, no obstante, considera que la mujer no debería tener conocimiento sobre asuntos políticos y acerca del gobierno, dado a que lo que él propone es una dama ideal, y no una reina. De lo cual se deduce que convenía tener una mujer instruida, pero no lo suficiente como el hombre.[105] Además, los libros son considerados un peligro para la mujer, no tanto porque molestara su pedantería, sino su indocilidad, motivo por el que, en mayor o menor medida,

[104] BENNASSAR, B., *La España del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 2001, pp. 22-24.
[105] SÁNCHEZ DUEÑAS, B., "Mujer y literatura en los Siglos de Oro", en *Voces femeninas: hacia una nueva enseñanza de la literatura*, coord. M. del C. Servén Díez, Madrid: Pliegos, 2008, pp. 80-81.

se le prohibieran las lecturas de determinados libros y no sólo los de divertimento, los cuales atentaban con mellar sus virtudes y volcarlas a una vida pecaminosa.[106]

A las princesas y reinas sí se les permitía acceder a la lectura de libros sobre el ejercicio del poder y el buen gobierno. Como ejemplo de un espejo de princesas está el *Jardín de las nobles doncellas* de Fray Martín de Córdoba que escribió para la futura reina Isabel la Católica, en el que configura la imagen de una mujer virtuosa y de una reina ejemplar. En este tratado el autor hace una legitimación política de la reina y una legitimación teológica de la naturaleza de la mujer, argumentación que sentaba las bases para el ascenso al trono de la reina Isabel.[107] Cabe mencionar que, para Evangelina Rodríguez Cuadros, Isabel la Católica es el "ejemplo documentado de la mayoría de edad intelectual que el humanismo otorga a la mujer, sobre todo si ésta ha de incorporarse al paradigma del poder público".[108]

Ahora bien, la comedia española presenta una visión distinta de la mujer de la que muestran los manuales de educación femenina.[109] Rina Walthaus considera que el teatro, al ser un producto comercial, presenta situaciones límite en las que las mujeres tienen un margen más amplio de libertad a la hora de desenvolverse en la acción dramática, por lo que para ella el teatro sólo muestra la excepcionalidad.[110] En el teatro, sobre todo en el género de enredo o de capa y espada, las mujeres tienen más protagonismo al ser las que

[106]VIGIL, M., citado en ROMANOS, M., "Del llanto a la risa: modos de construir los personajes femeninos en la comedia áurea", en *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico: Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008*, coord. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y A. García González, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pág. 129.

[107] HARO CORTÉS, M., "Mujer, corona y poder en un espejo de princesas: *El jardín de las nobles doncellas* de Fray Martín de Córdoba", en *Vivir al margen: mujer, poder e institución literaria*, coord. M. P. Celma Valero y M. Rodríguez Pequeño, Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009, pp. 43-57.

[108] RODRÍGUEZ CUADROS, E., "Si no ha dar voto, a dar voces»: Mujer y poder en el Siglo de Oro", en *Vivir al margen: mujer, poder e institución literaria*, coord. M. P. Celma Valero y M. Rodríguez Pequeño, Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009, pág. 113.

[109] "Los géneros literarios 'nobles' (teología, filosofía, historia y derecho) ignoran a las mujeres o las llaman al cumplimiento de sus deberes. Pero las tragedias y las comedias hacen lo contrario: la exaltan al protagonismo emocional y pasional y al efectivo ejercicio del poder, en rebelión contra el esquema patriarcal imperante. El teatro será el laboratorio de esta transgresión transitoria". RODRÍGUEZ CUADROS, E., *ibid.*, pág. 135.

[110] WALTHAUS, R., *op. cit.*, pág. 139.

urden las intrigas y se valen de varios recursos para conseguir lo que quieren. Esta participación activa por parte de la dama se relaciona con el "mundo al revés", pues son las mujeres las que toman las decisiones, al hacer a un lado las convenciones morales y al portarse como ingeniosas y atrevidas, además de tomar el control que le pertenece al hombre. Bruce W. Wardropper apunta que se trata de un mundo al revés en el que destaca el punto de vista femenino.[111]

A diferencia de lo que sucede en estas comedias, en los dramas de honor conyugal el tratamiento del personaje femenino es distinto, incluso a veces la obra concluye con la muerte de la esposa; el estado de mujer casada limita el poder de acción del personaje y lo supedita al honor. Este tema en los dramas conyugales es un asunto serio, no tanto así en las obras en las que la mujer es burlada y sale disfrazada de hombre en busca del honor perdido, el cual recupera en el desenlace al contraer nupcias.[112] Quizá el retrato de la esposa que aparece en el drama de honor conyugal estuviera más cercano a la realidad que el de la dama protagonista que genera la intriga, pero eso no quiere decir que en la realidad todas las mujeres atendieran a la doctrina de perfecta doncella y perfecta casada, puesto que había mujeres que cuestionaban el dominio masculino y buscaban maneras de abrirse un espacio en el mundo gobernado por hombres. La imagen en ese mundo es la de un ser que debe ser controlado.

En cuanto a los personajes femeninos pertenecientes a la realeza, Ana Zúñiga Lacruz[113] ha estudiado al personaje de la reina en el teatro del Siglo de Oro y apunta que esta figura tiene mucho de "mujer varonil" o *femme forte* y que, al igual que el rey, se ajusta al doble cuerpo característico del monarca: corona y hombre, en este caso, mujer. Zúñiga señala que las princesas o infantas también suelen presentar una faceta

[111] B. W. WARDROPPER, citado en GONZÁLEZ GONZÁLEZ, L. M., "La mujer en el teatro del Siglo de Oro español", *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 6-7 (1994-1995), pág. 53.
[112] GONZÁLEZ GONZÁLEZ, L. M., *Op. cit.*, pp. 41-70.
[113] ZÚÑIGA LACRUZ, A., "La figura de la reina. Mujer poderosa en el teatro áureo", en «*Scripta manent*»*: Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigaciones Siglos de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 449-458.

potencialmente poderosa y compartir rasgos con la reina, por lo que se debe tomar en cuenta; sin embargo, en su investigación por cuestiones de delimitación, sólo considera a las reinas. Establece una tipología del personaje y alude a que alguna característica que pueden compartir es la inclinación por las letras o la guerra, la cual puede convivir con un carácter esquivo que las hace reacias al amor y a la idea de casarse. Al respecto sobre la esta actitud esquiva, Rosa María Capel Martínez –quien sigue de cerca a Malveena McKendrick–, dice que:

> La «esquiva» es aquella mujer hostil a la idea del amor y el matrimonio porque ambos amenazan su independencia. Para defenderla, está dispuesta a desafiar incluso al propio orden natural de las cosas; el mismo orden que el hombre invoca para justificar la situación social vigente. Ahora bien, esta mujer excepcional que no se atiene a las normas, acabará en el desarrollo de la obra volviendo «a la razón» y sometiéndose progresivamente a los dictados del amor ante el desprecio que recibe de los hombres, el juego de los celos y un exceso de autoestima que le lleva a verse cogida en sus propias redes. La crisis subsiguiente de la protagonista aboca a un final en el que el matrimonio triunfa y con él, el acatamiento por su parte de la voluntad del marido.[114]

La mujer esquiva altera el orden social y, al final, terminará cayendo rendida al amor del galán restableciendo así la armonía cósmica de la comedia. En general, la comedia española culmina con la restauración del orden social al someter a la mujer al poder masculino. La mujer letrada también es vista bajo un haz negativo al predisponer un carácter esquivo en la dama, por otra parte, los estudios y la lectura como los elementos principales que configuran al personaje femenino tienden a reflejar la idea que se tenía acerca de una mujer que va contra el sistema y que difícilmente podría encontrar marido; aunado a esto, comúnmente es sometida a burla la mujer versada en letras.

[114] CAPEL MARTÍNEZ, R. Ma., "Mujer, sociedad y literatura en el Setecientos español", *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), pp. 114-115.

2.2 La dama

Los personajes que aparecen en el teatro áureo abarcan el amplio abanico de la sociedad española del Siglo de Oro. La dama, el galán, el rey, el padre, el gracioso y la criada constituyen un grupo de personajes que aparecen constantemente y que Juana José de Padres apunta que responden a una serie de características específica y funciones determinadas.[115] Estos personajes-tipo integran una serie de rasgos concretos que revela una carencia psicológica que concuerda con lo dicho por Alexander A. Parker, acerca de que los dramaturgos se preocupaban más por la acción que por la caracterización profunda de los personajes.[116] Francisco Ruiz Ramón, por su parte, señala que el "personaje viene a ser como un complejo de variantes animadas de un tipo genérico",[117] y agrega que:

> En cada uno de los personajes del drama español me parece ver siempre un «dentro» y un «fuera», a manera de un rostro y su máscara. La máscara o el «fuera» del personaje corresponde al personaje-tipo o figura teatral estudiado por los críticos. Esta «figura» (galán, dama, gracioso, criada, rey, padre) presenta un cuadro caracteriológico uniforme que responde a una especie de ortodoxia psicológica para uso de dramaturgos. El rostro o «dentro» del personaje no actúa ya como figura teatral a nivel de la intriga, sino como un auténtico héroe dramático, al nivel de la acción, en el centro mismo del conflicto creado por el choque de fuerzas (honor, amor, fe, monarquía) que estructura el universo del drama nacional. El personaje, en cuanto figura teatral, es un papel, puesto en pie sobre la escena por un mecanismo que el dramaturgo maneja con gran maestría […] El personaje, en cuanto héroe dramático, es una persona puesta en pie sobre el drama por la conciencia del dramaturgo que, atento al vivir histórico de su tiempo y de su nación, refleja su problemática estructura, dramatizándola […] Tratemos de ver ese «dentro» y ese

[115] PRADES, J. de J., *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid: CSIC, 1963.
[116] PARKER, A. A., "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", en *Calderón y la crítica: Historia y antología*, ed. M. Durán y R. González Echevarría, Madrid: Gredos, 1976, pp. 330-357.
[117] RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra, 1988, pág. 135.

> «fuera» del personaje, su rostro y su máscara, a los que llamaremos, respectivamente, persona y figura.[118]

Ruiz Ramón señala que los personajes del galán y de la dama son figuras claves de la intriga y que parece que su único objetivo en las comedias es el de participar en el enredo amoroso y conseguir la tan ansiada unión de ambos amantes; aunque, también acota que en ocasiones la figura coincide con la persona, y que es posible descubrir el verdadero rostro del personaje que entraña un lado más complejo que el que pareciera encontrarse a primera vista. El autor finaliza su apunte sobre el galán y la dama con la idea de que "el ser privado y personal parece estar como encorsetado por el «deber ser» social".[119]

La complejidad del personaje puede hallarse a través de los diálogos, especialmente de sus monólogos, donde se muestra más detenidamente su interior y el conflicto que se suscita entre la convención social y el lado personal e íntimo del personaje. Así, la dama deja de ser un ente plano del que sólo resaltan unos rasgos tipificados como los que enlista Prades: hermosas, de buen linaje y dedicadas a la consecución de su amor con la ayuda de su audacia e insinceridad, y pasa a ser más que un tipo al detenerse en su discurso. Lourdes Bueno,[120] por ejemplo, tiene presente esto y analiza a los personajes femeninos calderonianos considerando sus monólogos o soliloquios, ya que allí está la complejidad, la contradicción, la lucha interna del personaje, donde se aprecia lo que piensa y lo que siente acerca de la situación que está representando; toma en cuenta aquello que dicen cuando creen que nadie más las escucha, pues se trata de la ocasión en la que pueden separarse de lo que les exige su posición social y dejar expuesto su ser interno.

---

[118] RUIZ RAMÓN, F., *op. cit.*, pág. 136-137.

[119] *Ibid.*, pág. 139. Debido a esto, no es de extrañar que las damas estén estrechamente relacionadas con los galanes, de ahí que en los manuales del teatro del Siglo de Oro aparezcan juntos, como pareja, y no por separado como ocurre con otros personajes, lo cual demuestra cuán tipificados están la dama y el galán, dada su participación en la fábula de amores y la intriga. Desde luego, una vez que se analiza a estos personajes, se descubre que no se puede aplicar el mismo molde en todas las comedias y que hay más aspectos a tener en cuenta dependiendo de la obra que se está trabajando.

[120] BUENO, L., *Heroínas con voz propia. El discurso femenino en los dramas de Calderón*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2003, pp. 69-125.

Esto está relacionado con el decoro, pues cuanto más alto es el linaje de la dama, suele aumentarse la contradicción entre el comportamiento que debe guardar y lo que verdaderamente siente y quiere –aspecto que se hace explícito, como ya se mencionó, en sus palabras dichas en privado o en aparente soledad, aunque también se puede evidenciar en los apartes expresados en voz baja–. El personaje de la reina, por ejemplo, como señala Zúñiga Lacruz[121], en ocasiones aparece bajo la dicotomía cargo/mujer, con lo cual ilustra cómo al estar en la cima de la pirámide social, el personaje debe atender a una serie de convenciones sociales que contrastan con la persona que está detrás del título.

De los personajes se espera que actúen de cierta manera de acuerdo al rango social que están representando, guardando así el decoro.

2.3. El concepto de decoro

Cuando en una comedia el personaje se comporta de acuerdo con su condición social y estamental se dice que guarda el decoro, concepto de gran importancia en el teatro áureo que indica que todos los personajes tienen que ajustar su forma de hablar y de conducirse sobre las tablas como lo haría el sujeto al que están representando, ya sea un villano, un noble o un rey. Esta estrecha relación que hay entre el decoro y el teatro la señala Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* (escrito en 1535, pero publicado hasta 1736) cuando le preguntan por las palabras latinas que le gustaría introducir al lenguaje castellano y entre ellas menciona el vocablo "decoro", del que dice:

> Quando queremos dezir que uno se govierna en su manera de bivir conforme al estado y condición que tiene, dezimos que guarda el decoro. Es propio este vocablo de los representadores de las comedias, los quales estonces se dezía que guardavan lo que convenía a las personas que representavan.[122]

[121] ZÚÑIGA LACRUZ, A., *op. cit*.
[122] VALDÉS, J., *Diálogo de la lengua*, edición, introducción y notas de J. Lope Blanch, Madrid: Castalia, 1969, pág. 141 (Clásicos Castalia, 11).

Más adelante, cuando Valdés emite sus juicios sobre algunas obras literarias, al hablar de la *Celestina* dice que los personajes guardan el decoro desde el principio hasta el final, aunque acota que algunos lo hacen mejor que otros, por ejemplo, de Celestina menciona que integra todos los rasgos propios de una alcahueta, mientras que Melibea falló en su caracterización al rendirse muy pronto al goce amoroso, lo cual no corresponde con una dama como ella.[123] En este ejemplo se percibe claramente esa asociación que se hace del decoro con las convenciones sociales y estamentales que rigen a los personajes.

El decoro como parte esencial en la configuración de los personajes es una idea que también está presente en las poéticas de los preceptistas de la época, como Alonso López "Pinciano" y Francisco Cascales, quienes siguen los postulados de Aristóteles y Horacio, por un lado, y por otro, a los preceptistas italianos renacentistas. Tanto Aristóteles como Horacio aconsejan en sus respectivas poéticas que los personajes sean verosímiles y que se observe atentamente al sujeto que se va a representar para que la imitación que se haga de él sea la adecuada, ya que eso permite que sus acciones y su forma de hablar revelen su edad y su estatus social. El habla y el estado social identifican a los personajes y los distinguen unos de otros, alguien de un rango elevado no hablará como una persona del pueblo, ni un anciano como un niño, del mismo modo que un noble no actuará como un criado.

De acuerdo con lo anterior, en la quinta epístola de la *Philosophia antigua poética* (1596), se lee lo siguiente:

> Esto sea dicho en lo generalísimo de la verosimilitud imitante; y en lo especial se deue aduertir, para que de la vista no se pierda, la persona, tiempo y lugar en que la acción se obra. En la persona, el género, si es varón o si es hembra; y en varón, la edad y estado de vida, de lo qual Horacio escriuió y así no tengo para qué referirlo. [Y más adelante dice, de acuerdo con Horacio, que] cada edad sigue su estado […] y assí conuiene que en lo demás mire el poeta a quien pinta, y siga siempre, como es dicho, a la naturaleza de la cosa, y, en suma, al

[123] VALDÉS, J. de, *op. cit.*, pág. 175.

> verisímil y buen decoro, que por otro nombre se dirá perfecta imitación; ésta se deue guardar siempre, y, en ella, la edad, fortuna, estado, nación, hábito, instrumento y los dos adjuntos principales que son tie[m]po y lugar.[124]

De esta cita se trasluce lo importante que era el tema de la verosimilitud en cuanto a los rasgos que se deben tomar en cuenta para la construcción del personaje teatral. En las *Tablas poéticas* (1617), Cascales, por su parte, en la tabla relativa a la de las costumbres, recuerda que para Aristóteles éstas deben ser buenas, convenientes, semejantes y constantes, y específicamente sobre la segunda puntualiza que:

> las costumbres an de ser convenientes, considerando los officios, los estados, las naciones, el sexo y las edades. Y a cada cosa déstas se le ha de guardar su decoro y propriedad, con que se cumplirá este precepto de la conveniencia. Por tanto, el poeta deve poner la diligencia posible en que las personas que introduze guarden lo que conviene a su calidad. Que los mancebos traten cosas juveniles; los viejos, negocios graves; aquéllos, cosas amorosas, como gente llevada de su apetito; y éstos, como sujetos a la razón, cosas guiadas por el consejo y prudencia.[125]

E inmediatamente retoma a Horacio y cita la parte concerniente a las edades: "El oyente / en el teatro esperará hasta el plaudite / cómo pintes al vivo las costumbres / de cada edad, y guardes el decoro / a la natura y los mudables años".[126] Aparte, Cascales recalca al igual que Horacio, que el poeta sea hábil a la hora de crear a sus personajes, pues debe tener conocimiento sobre los oficios o estados de los sujetos a los que imita para que la adecuación de quien se representa no falte a la verosimilitud y a la conveniencia.

Ahora bien, Jesús González Maestro dice que Aristóteles en la *Retórica* y en la *Poética* se refiere al concepto de decoro (*decorum* o *aptum* como lo denominaron los

---

[124] LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophia antigua poética*, ed. de A. Carballo Picazo, vol. II, Madrid: CSIC, 1973, pp. 77-78 (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, XX).
[125] CASCALES, F., *Tablas poéticas*, edición, introducción y notas de B. Brancaforte, Madrid: Espasa-Calpe, 1975, pp. 75-76 (Clásicos Castellanos, 207).
[126] La traducción es de Cascales, *ibid.*, pág. 76.

latinos) como la "adecuación o armonía entre la virtud del sujeto, valores morales y emocionales de su discurso y el equilibrio formal de las diferentes partes del mismo".[127] En la *Poética,* concretamente, cuando se alude a las cuatro cualidades que definen al personaje, menciona que "tratan de contribuir, desde presupuestos lógicos y causales, a la configuración del personaje desde el punto de vista de la coherencia y de la armonía en sus modos de presentación, actuación y expresión, con objeto de alcanzar lo que los latinos llamarían *decorum* o *aptum*".[128] Esta adecuación, armonía o decoro, que incide en la expresión lingüística y que dicta cómo debe hablar determinado personaje considerando su edad, sexo y condición social, llega a la Edad Moderna a través de los preceptistas del Renacimiento italiano como un concepto que no tiene que ver únicamente con un aspecto de la adecuación del lenguaje:

> En torno al concepto del *decoro* se articula toda una preceptiva que encuentra en el personaje literario, y en la construcción formal de sus referentes estéticos (sujeto de acciones adecuadas al orden social, interlocutor de diálogos correctos según los códigos sociales, destinatario de valores políticos y religiosos apropiados a la estabilidad estamental de la época, etc.), las mejores condiciones para su desarrollo, orientado a conservar y consolidar «adecuadamente» un orden moral y político, desde el que se exige al individuo unas determinadas formas de conducta y desde el que se regulan todos los impulsos de expresión social.[129]

De esta manera, González Maestro afirma que es "a la preceptiva renacentista [a la que le] debemos la interpretación moderna del decoro como la «correspondencia entre la condición o índole social de un personaje y las acciones y modos de hablar que se le atribuyen en una obra literaria»".[130] Así, el decoro abarca tanto a las acciones como al

[127] GONZÁLEZ MAESTRO, J., "Poética clásica y preceptiva lopesca en el teatro experimental cervantino. Sobre decoro y polifonía", en *El teatro en tiempos de Felipe II. XXI Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1998)*, ed. F. B. Pedraza y R. González Cañal, Almagro: Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pág. 65-66.
[128] *Ibid*., pág. 66.
[129] *Ibid*., pág. 67.
[130] *Íbid*., pág. 67.

habla, sin olvidar en ningún momento que ambas tienen que corresponderse con el estado o la calidad de la persona que se imita, con la finalidad de nunca perder la coherencia y semejanza interna que ésta debe tener.

Juan de la Cueva en el *Exemplar poético* (1606) también recomienda que los personajes sean "conforme al tiempo, a la edad i al arte" (v. 1727) y agrega el poeta sólo puede "trocar la edad, oficio i calidades" (v. 1739) cuando quiera dar algún ejemplo que implique hacer esas modificaciones en la caracterización del personaje. Poco después, apunta que se debe "guardar el decoro" en cuanto al estilo de los versos, pues si un rey comparte escena con alguien inferior, la forma de hablar de cada uno no debe igualarse.[131]

Lope de Vega, por su parte, en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), desde una postura que alude directamente a la práctica teatral, dice lo siguiente:

> Si hablare el rey, imite cuanto pueda
> la gravedad real; si el viejo hablare,
> procure una modestia sentenciosa;
> describa los amantes con afectos
> que muevan con extremo a quien escucha;
> los soliloquios pinte de manera
> que se transforme todo el recitante,
> y, con mudarse a sí, mude al oyente;
> pregúntese y respóndase a sí mismo,
> y, si formare quejas, siempre guarde
> el debido decoro a las mujeres.
> Las damas no desdigan de su nombre,
> y, si mudaren traje, sea de modo
> que pueda perdonarse, porque

[131] CUEVA, J. de la, *Exemplar poético*, ed. crítica de J. M. Reyes Cano, Sevilla: Ediciones Alfar, 1986, pp. 105-106.

suele el disfraz varonil agradar mucho. (vv. 269-283).[132]

Aquí, Lope recomienda que el habla de los personajes se ajuste a su condición social, después menciona que se debe guardar "el debido decoro a las mujeres" cuando se formulen quejas y, finalmente, comenta que las damas no deben desdecir de su nombre y que si se disfrazan de hombre sea de modo que se perdone. El verso "las damas no desdigan de su nombre" apela al comportamiento de las damas, que éstas no se salgan de los límites impuestos por las convenciones sociales, en suma, que guarde el decoro en su habla y proceder. Empero, Lope hace referencia a otra acepción para la frase "guardar el decoro", que tiene que ver con el respeto debido a los demás, en consonancia con la definición que da Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana* (1611): "decoro vale al respeto y mesura que se debe tener delante de los mayores y personas graves",[133] es decir, al hablar debe haber un cuidado en el vocabulario y en la forma de expresarse, de manera que no se le falte el respeto al interlocutor, ya sea por su edad, sexo o gravedad.

Al considerar todo lo dicho hasta el momento, se entiende que para Christophe Courdec el decoro sea "una noción a la vez compleja y fundamental, pues está relacionada con las convenciones que enmarcan la *mimesis*, es decir, con la verosimilitud. El sentido general es el de respeto, obligación o deber, y suscita asociaciones como «guardar el decoro»".[134] Mientras que Ignacio Arellano distingue entre dos tipos de decoro, el moral y el dramático:

> Dos conceptos hay de decoro en las tablas del siglo XVII: el decoro *moral* que veda la representación de ciertos motivos (rebeliones, adulterios, etc.) y que se mantiene con límites muy variables e imprecisos (desde el permitivismo de Lope o Calderón a la rigidez de

[132] VEGA, L. de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. J. M. Rozas, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Consultado en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

[133] COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua española*, consultado digitalmente en: http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/638/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/

[134] COUDERC, C., *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Vervuert, 2006, pág. 33.

> Bances), y el más propiamente *dramático*, que consiste en la adecuación de la conducta y lenguaje de los personajes a las convenciones de su papel (nivel social, jerarquía dramática –primer galán, rey, etc.–).[135]

El decoro moral se refiere a la relación entre el espectador y lo que se representa, mientras que el dramático alude a la verosimilitud que aconsejaban los preceptistas y recuerda que el comportamiento de los personajes está ceñido a unos parámetros bien delimitados que responden a su rango social dentro de una sociedad estamental. Los códigos o las convenciones por las que se rigen los personajes pueden variar dependiendo de la obra en cuestión, el decoro puede transgredirse o incluso suscitarse una ruptura completa. En la comedia burlesca, por ejemplo, se muestra un "mundo al revés" en el que los personajes aparecen de forma ridícula y jocosa que mueve a risa al público, una audiencia conformada por los nobles y la realeza, que durante las fiestas de carnaval se divierten viendo estas piezas dramáticas en las que se invierten los típicos rasgos que caracterizan a los personajes.[136]

El ambiente carnavalesco de las comedias burlescas permite la ruptura del decoro, pero en las "comedias serias", el decoro es un elemento fundamental de la caracterización del personaje, por lo que cuando éste se sale de los límites impuestos por los códigos de conducta que lo configuran, asombran a los demás y son cuestionados por caer en el desdoro de su persona, tal como evidencia Rosa Navarro Durán al analizar a algunas damas de alto rango que "desdicen de su nombre".[137] En su estudio expone las razones que motivan a las damas a no mantener el decoro, incluso distingue entre aquellos actos que

---

[135] ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1995, pág. 125.

[136] "La desintegración de los valores serios de la comedia (la belleza de las damas, la valentía de los caballeros, la mesura y la majestad de la realeza, el honor…), esto es, la ruptura del decoro, afecta por igual a todos los personajes de las comedias burlescas. Téngase en cuenta que aquí no hay un agente único de la comicidad, sino que lo son todos los personajes, incluidos los de más alta alcurnia". MATA INDURÁIN, C., «"El «noble al revés»: el antimodelo del poderoso en la comedia burlesca del Siglo de Oro", *Literatura: teoría, historia y crítica*, 6, 2004, pág. 15

[137] NAVARRO DURÁN, R., "«Las damas no desdigan de su nombre»", en *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico: Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008*, coord. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y A. García González, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 133-152.

apenas se salen de las convenciones sociales y los que plenamente pueden considerarse indecorosos, la diferencia está en que los segundos son una completa transgresión al ser percibida por el resto de los personajes y que va acompañada de una mirada de juicio y censura ante una acción que no corresponde a lo que se espera de una dama.

El decoro controla el comportamiento de los personajes y, aunque pueden presentarse rupturas de éste, en los monólogos se puede percibir el peso que implica ceñirse a la configuración estamental, asimismo, en algunos apartes se observa la contradicción entre el decoro y los deseos de los personajes, que, por un lado, dicen lo que se ajusta a su estatus y, por otro, en voz baja y dirigida a ellos mismos, externan aquello que el decoro les impide.

Cabe mencionar que Maravall, quien ve el teatro como un medio propagandístico, señala que hay una legitimidad del "ser social" sobre el sentir, que remite a la frase "soy quien soy", que responde a la idea de actuar de acuerdo con el personaje que se representa, esto quiere decir que es quien le corresponde ser de acuerdo a la pirámide social del siglo XVII, una sociedad que promueve el estatismo y la noción de que la armonía está en la estratificación monárquico-señorial:

> [«soy quien soy»] es un principio que se enuncia siempre en relación con el comportamiento social, como una obligación de obrar de cierta manera –que es la propia, en atención a su calidad estamental, y que se impone en circunstancias especialmente graves de nuestra relación con los demás. Es, pues, el reconocimiento de la obligación de conducirse según el modo que a la figura social de uno corresponde [… Se trata] de hacer admitir una mera y rigurosa correlación entre lo que uno va a realizar y lo que le corresponde socialmente y los demás esperan de él.[138]

"Soy quien soy" es el decoro hecho frase, la cual, por cierto, suele aparecer con frecuencia en boca de varios personajes de la comedia que, conscientes de su posición social, la expresan para recordarles las normas que rigen su comportamiento y que no

[138] MARAVALL, A., *Teatro y literatura barroca*, Barcelona: Crítica, 1990, pág. 62.

deben violar, aunque sean contrarias a sus verdaderos deseos, los cuales los conminan a olvidar el decoro que deben a su persona.

De manera general o sucinta, se entiende que en el teatro áureo el decoro indica que un personaje actúa de acuerdo con su posición social, es decir, tanto su lenguaje como su conducta son conformes al sujeto que se está representando. Más concretamente, el concepto de decoro abarca, por un lado, la manera de hablar y de comportarse de los personajes, tal como indican las poéticas de la época que siguen a los clásicos y a los preceptistas italianos renacentistas, cuyos principios de verosimilitud y mímesis son fundamentales; y, por otro, el debido respeto que se le debe guardar a los demás, ya sea por su edad, sexo o estatus, definición que aparece en el diccionario de Covarrubias y que también señala Lope en el *Arte nuevo*.

Los personajes de la comedia del Siglo de Oro se ajustan a lo que dicta el decoro, aunque hay momentos en los que no guardan las convenciones sociales y otros en los que puede acaecer una ruptura total del decoro, como sucede en la comedia burlesca. Por otro lado, el personaje de la dama tiende a contrastar con el modelo de la mujer que se tenía en la época, por lo que resulta importante señalar la visión que había de la mujer en el XVII y la que aparece en el teatro.

CAPÍTULO 3

El decoro de las princesas de Moreto

El análisis de las princesas contempla su caracterización, la cual integra los rasgos que configuran al personaje a través de sus acciones, lo que dicen de sí mismas y lo que dicen los otros sobre ellas; las relaciones de contraste y correspondencia que mantienen con los otros personajes y su interacción con ellos; también se consideran los apartes, tanto los que son dichos a modo de confidencia a alguien más, como aquellos que son expresados para sí mismas. A partir de estos elementos se puede apreciar cómo, cuándo y con quiénes guardan el decoro las protagonistas de las comedias a analizar, con lo cual se podrá observar la construcción que Moreto hace de estos personajes y la forma en la que presenta el decoro en su configuración.[139]

Las princesas de las comedias *El poder de la amistad*, *El desdén con el desdén*, *Amor y obligación* e *Industrias contra finezas* son personajes pertenecientes a la realeza, por lo que su posición social implica que se comporten de determinada manera que responda a sus obligaciones y responsabilidades como hijas de un rey. Estas princesas están conscientes de su estatus, motivo por el que procuran guardar el decoro correspondiente; sin embargo, conforme se van enamorando y caen presas de la pasión, sus sentimientos se desbordan y abandonan el decoro, así como la prudencia y la razón, que las caracteriza.

A continuación se abordará la obligación y el libre albedrío que rigen la vida de las princesas, los cuales revelan el choque entre la convención social, la obediencia debida al rey/padre y la libertad concedida para elegir marido; la vanidad y los celos que indican el inicio del alejamiento del decoro; las situaciones en las que guardan el decoro y cuando lo arriesgan al salirse de las convenciones sociales; y la confesión amorosa, momento en el

[139] Para el método de análisis se revisaron: UBERSFELD, A., *Semiótica teatral*, traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal, Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia, 1989; ALONSO DE SANTOS, J. L., *La escritura dramática*, 3° ed., Madrid: Castalia, 2008; SPANG, K., *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona: Eunsa / Ediciones Universidad de Navarra, 1991, entre otros.

que se olvida el decoro completamente y declaran apasionadamente lo que sienten sin importar que no sea algo propio de ellas.

3.1. Obligación y libre albedrío

Las princesas de *El poder de la amistad*, *El desdén con el desdén*, *Amor y obligación* e *Industrias contra finezas* tienen que elegir un marido que sea digno de ellas, por lo que los candidatos a alcanzar su mano deben tener una buena posición social, aunque cabe mencionar que sus virtudes y cualidades también son de gran importancia al momento de la decisión final. El deber y la obligación que las princesas tienen para su persona, su padre y su pueblo son importantes y conllevan la idea de que la elección de su futura pareja tiene que estar acorde a su estado y al bienestar de la corona, lo cual implica que la decisión no se tome con ligereza, sino con razón, por lo que el amor o la pasión pueden resultar un factor irrelevante. En *Amor y obligación*, Astrea dice:

> Por esta razón que escuchas
> se llevó los ojos míos
> uno dellos más que el otro,
> mas sin pasar del sentido,
> porque (aunque a las más mujeres
> es bastante este principio
> para dejarse llevar
> del amor al precipicio),
> *en mujeres como yo*
> (que han de querer con aviso,
> por razón, por conveniencia,
> por virtud y por alivio)
> aunque está la inclinación
> tan cerca del apetito,
> hay un escalón muy alto
> de inclinación a cariño. (vv. 971-986)[140]

[140] Se sigue la edición de Moretianos a cargo de María Carmen Pinillos: http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/AmorObligacion.pdf. Las cursivas son mías.

Astrea explica que después de su indecisión inicial sobre sus pretendientes, sintió inclinación por uno de ellos, pero que la responsabilidad que tiene "una mujer como ella" la conmina a ser prudente y a no dejarse influir por un amor apasionado, sino más bien por un sentimiento que no le nuble la razón y que sea pertinente con las necesidades de un matrimonio conveniente para alguien de su posición social. Dantea (*Industrias contra finezas*), por su parte, en el trascurso de la comedia se vuelve la legítima heredera de la corona de Hungría y al estar consciente de este hecho expresa que:

> Escoger una mujer
> de buen gusto y buen dictamen
> buen galán, no es muy difícil;
> buen marido, no es muy fácil.
> Y este empeño, que es común
> en cualquiera mujer, se hace
> más en mí, *pues de ser reina*
> *la circunstancia me añade*.
> Yo, como tal, buscar debo
> esposo, en quien juntos hallen
> mi corazón buen marido
> y mis vasallos buen padre.
> Más que amor, ha de tener
> luces de rey quien me alcance;
> que no casa como reina
> la que casa como amante.[141]

Para una mujer escoger buen galán es fácil, pero no lo es tanto conseguir un buen marido, y este asunto se vuelve aún más complejo para una mujer que ostenta el cargo de reina, puesto que su elección tiene que atender al hecho de que su futuro esposo debe integrar una serie de características que lo hagan merecedor de su mano y de ser un buen rey para sus vasallos. Una reina no puede casarse como amante porque no se trata de una mujer cualquiera, ya que su título implica responsabilidades que debe observar junto con

[141] Se sigue la edición de Moretianos a cargo de José María Ruano de la Haza: http://www3.ubu.es/proteo /docs/Comedias/Industrias.pdf

las obligaciones que son propias de alguien que tiene que velar en primer lugar por los intereses de la corona y sus súbditos, antes que por los personales.[142]

Las princesas de Moreto están conscientes de la obligación que tienen al ser herederas, de igual forma está muy presente la obediencia que deben a sus padres, tanto como progenitores como por ser portadores de la corona y el cetro; sin embargo, resulta significativo el grado de libertad del que gozan para tomar sus decisiones. Todas deben elegir un esposo, pero las circunstancias de cada una son distintas, como se verá a continuación. En *El poder de la amistad* la costumbre de Creta es que las princesas elijan marido entre un grupo de candidatos que han sido previamente seleccionados por el rey. Los pretendientes son el duque de Tebas, el príncipe de Atenas y Alejandro, el supremo magistrado de Citia que había viajado para pactar la paz con Creta. Alejandro no había ido con la intención de casarse con Margarita, pero tras verla por primera vez, incluso antes de saber que era princesa, quedó prendado de su belleza; después de descubrir quién era, decidió cortejarla con permiso de su padre y, aunque Margarita agradeció sus atenciones, rápidamente comenzó a tratarlo con frialdad, dado que para ella lo que se tiene no se desea y, por lo tanto, no puede sentir algo por él. A Margarita el amor y las finezas de Alejandro la cansan y aunque concede que sería justo que ella le correspondiera, no se puede violentar su voluntad:

MARGARITA La voluntad ella misma
tras lo que quiere se sale;
ni hay razón que la refrene
ni discurso que la mande.
Amor no es filosofía
que a consecuencias se alcance,
porque si hubiera razón
con que a querer se obligase,
ya fuera deuda el amor

[142] En *Fingir y amar* de Moreto, el personaje de Flerida también quiere a alguien que sea digno de su mano y de defender sus reinos. Al igual que Dantea, ser consciente de su futuro cargo como reina la obliga a saber diferenciar entre su título y su persona.

y tiranía el negarle,
y por justicia pudiera
pedirse en los tribunales.
Bien veo que el no pagar
en vos finezas tan grandes
es injusto; la razón
yo os la doy, pero no vale.

ALEJANDRO ¿Que no vale la razón
con mujer de vuestras partes?

MARGARITA ¿Qué respuesta os he de dar
si amor razones no sabe?

ALEJANDRO Pues yo la tengo de amaros.

MARGARITA Pues yo no para obligarme. (vv. 714-735)[143]

Nada puede obligar a Margarita a corresponder a Alejandro, ella es libre de amar o no hacerlo, no hay razón que pueda forzar su voluntad. Ante esto, Alejandro dice:

ALEJANDRO Pues, señora,
ya que la razón no vale,
los príncipes que os festejan
vienen ya al Rey vuestro padre
a saber quién han de ser
los propuestos al dictamen
de vuestra elección; si acaso
mi fortuna lo lograse,
¿seré admitido de vos?

MARGARITA La obediencia de mi padre
no puede faltar en mí. Si vos de los que quedaren
propuestos fuereis alguno,
¿cómo podré replicarle?
Que yo os admita es forzoso,
mas que os elija no es fácil. (vv.746-761)

Alejandro le pregunta que si él resultara elegido por el rey como candidato, si ella lo admitiría como galán y, en consecuencia, aceptar su galanteo, ella replica que lo haría, pues Margarita no puede desobedecer a su padre, ni mucho menos desautorizar su decisión, su

[143] Se sigue la edición de Moretianos a cargo de Miguel Zugasti: http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/PoderAmistad.pdf

obligación es acatar lo que dispone el rey aunque no sea de su agrado; no obstante, una vez que los pretendientes han sido seleccionados, la elección recae únicamente en ella, por lo que es libre de rechazarlo si así lo desea. De esta manera, Margarita no faltaría con su deber ni a su decoro, pero a la vez, sería fiel a sí misma al no elegirlo si no le gusta, pues la decisión final es solamente de ella.

En *El desdén con el desdén*, Diana no desea casarse, lo cual preocupa a su padre, quien teme no poder asegurar la sucesión si su hija sigue empecinada en rechazar el amor, a los hombres y al matrimonio. El conde convoca a varios príncipes a que cortejen a su hija con la finalidad de que sus festejos la conmuevan a tal grado que su corazón se ablande y acepte a alguno como marido, pero a pesar de que el conde quiere casar a su hija, también le ha dado la libertad de hacer lo que ella desee. La reacción de Diana ante los galanteos de los príncipes es tratarlos con una actitud esquiva que provoca que Carlos, quien ha sido el más alabado de los galanes debido a sus proezas, diga lo siguiente:

> nunca me dejó noticia,
> ya que no de favorable,
> siquiera de agradecida.
> Y esto con tanta esquivez,
> que en todos dejó la misma
> admiración que en mis ojos,
> pues la extraña demasía
> de su entereza pasaba
> del decoro la medida
> y, excediendo de recato,
> tocaba ya en grosería.
> Que a las damas de tal nombre
> puso el respeto dos líneas:
> una es la desatención,
> y otra, el favor; mas la avisa
> que ponga entre ellas la planta
> tan ajustada y medida,
> que en una ni en otra toque:
> porque si, de agradecida,

adelanta mucho el pie,
la raya del favor pisa,
y es ligereza; y si, entera,
mucho la planta retira,
por no tocar el favor
pisa en la descortesía. (vv.125-156)[144]

Diana no se ciñe a lo que marca la etiqueta social y su forma de actuar es mal vista por los demás, pues rebasa los límites del decoro y el recato y cae en la grosería. Carlos establece la distinción que hay entre el agradecimiento y la ligereza, la entereza y la descortesía.[145] El conde advierte esto y (después de concertar una estratagema con los pretendientes para vencer el desdén de su hija), preocupado por el decoro de Diana ("Yo que a tu decoro atiendo", vv. 762), va a verla para decirle que su conducta puede ser malinterpretada, pero ella lo interrumpe:

DIANA Señor, que me des te ruego
licencia, antes que prosigas
ni tu palabra haga empeño
de cosa que te esté mal,
de prevenirte mi intento:
Lo primero es que contigo
ni voluntad tener puedo,
ni la tengo, porque solo
mi albedrío es tu precepto.
Lo segundo es que el casarme,
señor, ha de ser lo mesmo
que dar la garganta a un lazo
y el corazón a un veneno.

[144] Se sigue la edición de Moretianos a cargo de María Luisa Lobato: http://www3.ubu.es/proteo/docs/Comedias/Desden.pdf

[145] Mientras que Margarita es acusada de injusta por no agradecer y premiar el amor de Alejandro ante sus atenciones, Dante y Lisarda tratan con entereza a sus pretendientes (Fernando: "Gané el aplauso en la fiesta; / y aunque Dantea y Lisarda / tratan con tanta entereza / a los príncipes –que nunca / su semblante diferencia / a ninguno el agasajo–, yo las debí más fineza", vv. 386-392), no rechazan a ninguno ni actúan con descortesía, más bien su actitud se debe a que no deben precipitarse y, en el caso concreto de Dantea, que es esencial que elija correctamente. Astrea, por su parte, aunque siente predilección por uno de ellos, no favorece a ninguno de sus galanes y los trata con recato guardando el decoro con la intención de sopesar detenidamente si ha acertado con su elección.

Casarme y morir es uno;
mas tu obediencia es primero
que mi vida. Esto asentado,
venga ahora tu decreto. (vv.761-784)

Diana le recuerda a su padre que fue él quien le dio libre albedrío y, por ende, si su voluntad es no contraer matrimonio, debería ser respetada, sin embargo, finaliza sus palabras aceptando que, sin importar que ella tenga derecho a hacer lo que quiera y de que su idea de equiparar el casarse con la muerte sea firme, como hija, su deber es obedecer a su padre. El conde responde:

CONDE Hija, mal has presumido,
que yo casarte no intento,
sino dar satisfación
a los príncipes, que han hecho
tantos festejos por ti
y el mayor de todos ellos,
que es pedirte por esposa,
siendo tan digno su aliento,
ya que no de tus favores,
de mis agradecimientos.
Y, no habiendo de otorgallo,
debe atender mi respeto
a que ninguno se vaya
sospechando que es desprecio,
sino aversión que tu gusto
tiene con el casamiento.
Y también que esto no es
resistencia a mi precepto,
cuando yo no te lo mando,
porque el amor que te tengo
me obliga a seguir tu gusto;
y pues tú, en seguir tu intento,
ni a mí me desobedeces
ni los desprecias a ellos,
dales la razón que tiene
para esta opinión tu pecho,

que esto importa a tu decoro
y acredita mi respeto. (vv. 785-812)

El conde alega que él no ha venido con el intento de casarla, sino que los príncipes al ser dignos de su agradecimiento merecen una explicación sobre su rechazo, para él es fundamental que ella les diga el motivo por el cual los trata con desdén, ya que así guarda el decoro al revelar que no lo hace por grosería ni por desprecio. Por otra parte, el conde no se retracta de la libertad que le ha dado ("el amor que te tengo / me obliga a seguir tu gusto", vv. 804-805), pero esto es lo que hace que la situación de Diana sea compleja, debido a que le permite mantenerse firme en su determinación de no contraer matrimonio, hecho que no va acorde con el orden social y natural de las cosas; como heredera, su deber es casarse, y esto lo sabe muy bien el conde, por eso, al mismo tiempo que le otorga libertad a Diana y la reafirma, a sus espaldas idea con los galanes una solución a su problema de sucesión. Esto convierte al conde en un gobernante con poco carácter que no ejerce su autoridad y que tiene que recurrir a otros para que se cumpla lo que desea, mientras que Diana consigue hacer que prevalezca su voluntad por encima de la de su padre y la corona, voluntad que, contrario a lo que piensa su padre, no es vencida con finezas, sino con el mismo desdén que ella prodiga por medio de un artificio creado por Polilla y Carlos.

En *Amor y obligación*, Astrea, princesa del Bósforo, tiene que elegir esposo entre dos galanes, Filipo y Lidoro, que la aman, que aspiran a casarse con ella, que han peleado contra los enemigos de su reino para mantenerla a salvo, que han dado muestra de finezas y que, por lo tanto, ambos merecen el mismo agradecimiento. Los príncipes y el padre de Astrea están de acuerdo y conformes con que sea Astrea la que elija a cuál de los dos quiere como esposo, ella no muestra predilección por ninguno de los dos, porque lo justo es tratarlos igual, pero a quien su afecto favorece es a Filipo, mas no está dispuesta a mostrar lo que siente hasta que anuncie su decisión, momento que se retrasa y que mantiene la

intriga hasta el final sobre si prevalecerá la voluntad de la princesa o si será la fortuna de Lidoro.

A lo largo de la comedia, Astrea tiene que defender su derecho a elegir libremente con quien se quiere casar, ella constantemente reitera que la decisión es de ella y que tal decreto no se puede alterar ni anular, ni la buena estrella de Lidoro que lo hizo vencedor de la última batalla y a Filipo perdedor, ni la obediencia que le debe a su padre, ni lo que aclame el pueblo tienen el poder de interferir en su elección, tal como se lo hace saber al rey:

ASTREA ¿Qué es lo que dices, señor?
¿Tú eso apruebas, tú eso abonas,
tú del vulgo, sin razón,
la ciega opinión apoyas?,
¿Qué ha difinido la suerte,
qué ha hecho la estrella dichosa
de Lidoro que sea más
de lo que tuvo hasta ahora?
¿Porque la fortuna ciega
de sus trofeos le adorna,
tú el mérito has de apoyarle
que él, sin diligencia, logra?
Si su fortuna confiesas
tú el mérito le revocas,
que lo que hace la fortuna
no lo gana la persona. (vv. 2061-2076)

Astrea acusa a su padre de escuchar y apoyar lo que pide el vulgo de que ella se case con Lidoro, considerando que el pueblo no había respaldado al rey y había estado dispuesto a entregarla al enemigo. La princesa no acepta que la gente del reino intervenga en su decisión de elegir marido, puesto que no tiene ninguna obligación ante unos vasallos que prefirieron perder la honra antes que conservarla. Por otra parte, Astrea también le cuestiona a su padre que le conceda tanta importancia al hecho de que fue la fortuna de Lidoro la que le consiguió la victoria en la batalla. La elección de Lidoro tiene que estar

justificada por sus méritos y no por su buena estrella; de igual manera, Astrea en otros momentos le dice a Lidoro que la elección es de ella y no de su buena fortuna. La princesa finaliza su discurso así:

> Y finalmente, señor,
> si a mí esta elección me toca
> yo hasta aquí por sus acciones
> no he de ir más a una que a otra;
> que si Lidoro venció
> a costa de su persona
> y de su gente, Filipo
> le dispuso la vitoria;
> y si el de mi inclinación
> ha de ser a quien yo escoja,
> sigan iguales su empresa
> que mi amor dirá a quien nombra.
> Esto respondo, señor,
> *salvando la ley forzosa*
> *de mi obediencia*, pues tú
> con mi elección te conformas,
> porque a no haber procedido
> el hacerme la lisonja
> de que yo mi esposo elija,
> mandándome tú otra cosa,
> ni en mi pecho, ni en mi labio,
> ni en mi albedrío, ni en toda
> mi atención caber pudiera,
> más razón que estar agora
> a tus pies poniendo humilde
> en sus estampas mi boca. *Vase* (vv. 2121-2146)

Astrea expone fervientemente las razones por las cuales no es justo que otros elijan lo que le corresponde a ella, además, justifica su proceder en la licencia que le dio su padre en escoger con plena libertad a su futuro marido, incluso le dice que él se conformaría con la decisión que ella tomara, con lo cual no está faltando a la obediencia que le debe a su padre. A pesar de que Astrea teme que no pueda casarse con Filipo, nunca deja de defender

su libre albedrío, de externar que no piensa ceder ante la opinión de los demás y de que no permitirá que se violente el poder que le fue concedido para elegir esposo, menos cuando su elección se basa en lo que ella siente, en su amor por Filipo, aunque se cuida mucho de no revelar esto último, conservando una postura imparcial. Astrea concluye su discurso con la defensa del libre albedrío que le fue otorgado y de su voluntad como medio para decidir a quién quiere como futuro esposo. El príncipe no atiende a las razones de su hija y considera que para salvarla de la indecisión, lo correcto es dejar que el pueblo elija, lo que sería una acción más decorosa ("Porque siendo él quien la casa / la acción es más decorosa / y a ella le excuso la duda / que su atención la ocasiona", vv. 2163-2166).

Por otra parte, Dantea (*Industrias contra finezas*), al igual que su hermana gemela, Lisarda, también tiene la libertad de elegir marido, pero en ella está muy presente el propósito de escoger a alguien que sea buen rey y cuyos sentimientos hacia ella sean honestos y verdaderos:

> Yo, como tal, buscar debo
> esposo, en quien juntos hallen
> mi corazón buen marido
> y mis vasallos buen padre.
> Más que amor, ha de tener
> luces de rey quien me alcance;
> que no casa como reina
> la que casa como amante.
> ¿Qué importará el ser querida,
> si mal casada me hacen
> de mi reino mal regido
> los amores populares?
> Los suspiros de mi esposo
> ¿qué halago me harán, si traen
> inficionado de quejas
> de mis vasallos el aire?
> ¿Cómo podré yo pensar
> que abrazos que fueron antes
> cuchillo para mis hijos
> a mí sin riesgo me enlacen?

Los brazos daré más grata
al rey que, de vigilante,
más por descanso los busque
que por cariño los halle. (vv.763-786)

Dantea, al ser declarada heredera legítima por su tío (rey de Hungría), se preocupa más por su futuro como reina (futuro que se vuelve realidad inmediata cuando se anuncia la muerte de su tío) y su decisión tiene más que ver con su obligación como cabeza del reino; la idea de casarse conforme al amor que pueda sentir hacia alguien no es su prioridad, aunque sí lo contempla y con el paso de las jornadas se hace patente que tanto su deseo de encontrar a un buen rey concuerda con el de casarse con alguien que la quiera bien, puesto que Fernando conjunta ambas solicitudes. Lisarda, en cambio, ambiciona la corona y se comporta como una tirana, entre sus objetivos no está el bienestar de la corona y del reino, está dispuesta a matar a su hermana y la elección de su marido responde a sus intereses personales. La diferencia entre ambas hermanas realza la idea de que el trono debe ocuparlo alguien que encarne las virtudes propias de un rey y no las de un tirano.

La obligación y la obediencia responden al ser social, en tanto que el libre albedrío corresponde al ser individual, ambas dimensiones están bien diferenciadas y los personajes están conscientes de lo que implica cada una, pero una vez que obtienen la libertad de elegir por sí mismas, hacen lo posible por defenderla, como en el caso de Astrea. El libre albedrío y la obligación y obediencia debida al rey/padre muestra el conflicto interno de los personajes, entre lo que verdaderamente desean y lo que tiene que ver con el deber social que las conmina a comportarse de cierta manera. Pese a que las protagonistas de estas comedias procuran mantener el decoro correspondiente a su persona, la vanidad y los celos ilustran el momento en el que comienzan a abandonar el decoro que debería caracterizarlas.

3.2. Vanidad y celos

La belleza es una de las principales características de las damas, en las comedias se suele ponderar su hermosura y en las piezas que se están trabajando sucede lo mismo, de hecho,

la fama de su belleza es lo primero que se menciona de ellas, rasgo que se exalta y se da por hecho, aparte de que es causa de enamoramiento por parte de los galanes. La única excepción sería Diana, cuya fama de "hermosura divina" no impresiona a Carlos, más bien, para él es "una hermosura modesta, / con muchas señas de tibia, / mas sin defecto común / ni perfección peregrina" (vv. 85-88). El comentario de Carlos cambia la perspectiva que se tiene sobre la belleza de la mujer, dado que, en vez de ser percibido como una cualidad inherente e intrínseca del personaje de la dama, se trata de un rasgo que está relacionado con el sentimiento amoroso. Una vez que Carlos comienza a enamorarse de Diana a partir de su desdén, su visión sobre ella cambia y lo que en un inicio le pareció una "hermosura modesta" se transforma en "peregrina":

> Pues, para que se conozca
> la vileza más indigna
> de nuestra naturaleza,
> aquella hermosura misma
> que yo antes libre miraba
> con tantas partes de tibia,
> cuando la vi desdeñosa,
> por lo imposible, a la vista
> la que miraba común
> me pareció peregrina. (vv. 253-262)

A todas las damas les es propio el rasgo de la belleza, pero en los personajes femeninos que se están analizando se distinguen de las otras damas en el hecho de que son princesas, lo cual las coloca en una posición jerárquica superior e influye proporcionalmente en su vanidad, pues al ver que otra dama (generalmente, su prima) es alabada y solicitada, lo consideran una ofensa a su persona.

En la primera jornada de *El poder de la amistad*, Margarita es cortejada por Alejandro, pero dado que no se puede desear lo que ya se tiene, lo desdeña; sin embargo, cuando Luciano (amigo de Alejandro y encargado de vencer el desdén de Margarita) le comunica que él siempre amó a Matilde (prima de la princesa) y que todas sus finezas eran

con el objetivo de cansarla para proseguir con la conquista de su verdadero objeto de deseo, Margarita se sorprende y se enoja:

MARGARITA ¿Qué decís, Luciano? ¿Qué?
¿Que no me amó habéis contado?
LUCIANO Si él estaba enamorado,
señora, ¿qué mucho fue?
MARGARITA ¿Cómo no? ¿Yo no le vi
por mí gemir y llorar?
LUCIANO Eso fue querer cansar
para librarse de ti.
MARGARITA ¿Cansar?
LUCIANO (Ap Bien va prevenida.)
MARGARITA ¿Cansar con tanta fineza?
LUCIANO ¿Hase enojado Tu Alteza?
MARGARITA No, Luciano. (Ap ¡Estoy corrida!). (vv. 1235-1246)

A pesar de que en un aparte expresa lo que realmente siente, Luciano sabe perfectamente lo que su confesión provocó en Margarita y que era ése el resultado que esperaba. Poco después, aparece Moclín con unas cartas, una de ellas es un retrato que Alejandro compuso para Matilde en el que alaba su belleza, Luciano es el encargado de leerlo y mientras lo hace, Margarita va intercalando comentarios que dejan traslucir su molestia y critica lo dicho a su prima: "Lisonja, y necia" (v. 1307), "Pues no os canséis, que mi prima / no tiene tan buenos ojos" (vv. 1330-31), "¿La falta se ha de decir? / ¡Alabanzas indecentes!" (vv. 1352-53) y "Dejad pintura tan fría. / Desos arcos que decís, / sol, luna, fénix y día, / se puede hacer un país" (vv. 1357-1360). En estos diálogos destaca el hecho de que Margarita no reprime lo que piensa sobre la hermosura de su prima, pero también el que los demás sepan lo que hay detrás de esos comentarios y que el plan para rendir a Margarita está dando frutos rápidamente, tal como evidencia Moclín en apartes: "Ya aqueste carnero / se va haciendo picadillo" (vv.1315-16) y "¡Ay, Dios, cuál se va poniendo! / Ya este vestido rompiendo / se va por la picadura" (vv. 1334-36). La molestia de Margarita es palpable y cuando Matilde aparece en escena, la princesa le cuestiona a

Luciano en su aparte si realmente su prima es hermosa ("Luciano, ¿hay algo en mi prima / de lo que dice el retrato", vv. 1474-75) y en voz alta le pregunta a Matilde si no le cansan las atenciones amorosas que recibe de parte de Alejandro:

MATILDE Señora, eso será ansí
en ti, a quien él no agradaba,
pero a mí me enamoraba
lo que te cansaba a ti.
MARGARITA ¿Luego mi rigor condena
ya tu amor? (Ap ¡Qué poco sabe!,
pues aunque más se la alabe,
aquella frente no es buena.)
MATILDE Yo se lo he de agradecer.
MARGARITA ¿Qué has de agradecer?
MATILDE Su amor.
MARGARITA Yo no sufriera su error.
MATILDE Pues déjamele querer.
MARGARITA ¿Yo? ¡Quiere! (Ap Mas me provoca
a envidia el verle querer.)
Decid, ¿qué puede tener
de clavel aquella boca?
LUCIANO Señora, a eso no me ajusto,
pues viendo su labio, en él
queda vencido el clavel.
MARGARITA Andad, que tenéis mal gusto.
Ahora, Luciano, os ignoro;
sois discreto y el amor
os hace necio, y peor.
LUCIANO (Ap Vaya, que todo eso es oro.) (vv. 1480-1503)

Aunque el texto no lo señala, lo que Margarita le dice a Luciano tiene que ser dicho en apartes, pues sería una falta de respeto que lo expresara en voz alta y no en un tono bajo sólo perceptible por Luciano –y el público–. Lo que piensa de su prima, necesariamente, tiene que ser una conversación en apartes para que no resulte indecoroso. Por otro lado, los apartes en solitario revelan aquello que tampoco sería oportuno que oyeran los demás: que tiene envidia (más adelante dirá "De envidia muriendo voy", v. 1515), pero es una medida

poco efectiva al ser notorio para los demás su malestar, tal como evidencia el aparte de Luciano.

Margarita no soporta las alabanzas hacia su prima y tampoco el posterior cortejo por parte de Alejandro del que ella es testigo, razones por las que desprecia el retrato y procura impedir el galanteo. La envida deriva en rabia y celos, Margarita no soporta que el amor de Alejandro haya sido fingido y que prefiera a Matilde por encima de ella, se siente en todo su derecho de estar ofendida y no sólo por el hecho de que a ella no le dedique versos en los que exaltar su rostro y talle, sino que ella a pesar de ser una princesa haya sido desplazada por su prima y engañada en el proceso.

Ahora bien, en *El desdén con el desdén*, el plan de Carlos consiste en enamorar a Diana a través del desdén, mientras que la princesa, por su parte, tiene el objetivo de enamorar a Carlos para rendir su soberbia debido a que él le declaró que no desea amar ni ser amado. Unas de las ideas de Diana para lograr su propósito es darle celos a Carlos, pero él es advertido por Polilla y se aprovecha de la misma industria, por lo que le confiesa que ama a Cintia:

> CARLOS […] Cintia es la dama.
> DIANA ¿Quién? ¿Cintia?
> POLILLA (Ap ¡Ah, buen hijo! Como diestro,
> herir por los mismos filos,
> que esa es doctrina del Negro.)
> CARLOS ¿No os parece que he tenido
> buena elección en mi empleo?
> Porque ni más hermosura
> ni mejor entendimiento
> jamás en mujer he visto.
> Aquel garbo, aquel sosiego,
> su agrado, ¿no hace dichosa
> mi pasión? ¿Qué sentís dello?
> Parece que os he enojado.
> DIANA (Ap Toda me ha cubierto un hielo.)
> CARLOS ¿No respondéis?

DIANA Me ha dejado
suspensa el veros tan ciego,
porque yo en Cintia no he hallado
ninguno desos extremos:
ni es agradable, ni hermosa,
ni discreta, y ése es yerro
de la pasión. (vv. 2412-2432)

Al igual que Margarita, Diana desprecia las virtudes de Matilde y cuestiona a Carlos por su elección:

DIANA […] ¿Por qué ha de ser
tan ciego un hombre discreto,
que ha de oponer un sentido
a todo un entendimiento?
¿Qué tiene Cintia de hermosa?
¿Qué discursos, qué conceptos
os la han fingido discreta?
¿Qué garbo tiene? ¿Qué aseo?
POLILLA ([A Carlos] Cinco, seis y encaje, cuenta,
señor, que la va perdiendo
hasta el codo.)
CARLOS ¿Qué dices?
DIANA Que ha sido mal gusto el vuestro.
CARLOS […] Yo he estado ciego, señora,
pues sólo ahora lo veo;
y del pesar de mi engaño
me paso a loco, de ciego:
pues no he reparado aquí
en tan grande desacierto
como alabar su hermosura
delante de vos. (vv. 2458-2469, 2498-2505)

Carlos repara en que no es correcto que un galán alabe a una dama enfrente de otra, por lo que se disculpa, pero sus palabras ya han tenido el efecto deseado, como nota Polilla: Diana está enojada, celosa y envidiosa, no tolera que estando ella presente Carlos prefiera a su prima.

Otro momento en el que Diana se siente ofendida en su vanidad es en la segunda jornada durante el festejo de Carnestolendas, las damas portan listones y los galanes deben nombrar un color, la portadora de ese listón será su pareja y él tendrá que servirla y ella agradecer los favores. Diana arregla todo con la finalidad de que sea Carlos a quien le dé su listón; ya juntos, él se comporta como un amante devoto, así que Diana cree que ha ganado y justo cuando comienza a rechazarlo, Carlos le dice que su idea sobre el amor no ha cambiado y que lo que dijo fue por la encomienda del día que lo obliga a actuar de esa manera, a lo que Diana no puede evitar expresar en apartes: "¡A hablar no acierta / mi vanidad, de corrida!" (vv.1607-1608), "¿Yo he podido ser tan necia / que me haya hecho este desaire?" (vv.1621-1622), "¡Que a mí este error me suceda!" (v. 1629) y "¡Que esto escuche mi belleza!" (v. 1677).

En otra ocasión, Diana le insinúa a Carlos que si ella algún día sintiera afecto por alguien sería por él, a lo que él le responde que ella hiciera mal: "Porque os confieso / que yo no os correspondiera" (vv. 1279-1280), a lo que Diana replica: "Pues si os viérades amar / de una mujer como yo, / ¿no me quisiérades?" (vv. 1281-1283), y la respuesta de Carlos es un rotundo "no". La frase de Diana, "una mujer como yo", es significativa al poner de manifiesto que Carlos no sólo la estaría rechazando a ella, como dama, sino como princesa, pues para él debería ser un privilegio que alguien de su posición social lo haya preferido por encima de los demás, dado que obtendría el amor de Diana y la corona. La respuesta de Carlos la afecta y por eso se empeña con más ahínco en enamorarlo y en doblegar su soberbia, además de que reafirma su intención de rechazarlo vehementemente una vez que haya logrado su cometido, pero sus planes, como el de las cintas y los celos, no dan los resultados esperados y lo único que consigue es recibir más ofensas a su vanidad, aparte del consecuente enamoramiento del que termina siendo víctima.

En *Industrias contra finezas*, Dantea, por su parte, desea que sus pretendientes se fijen en ella y no en su corona ("[…] ultraja mi persona / pensar que hace la corona / lo que puede mi hermosura", vv.54-56), como se lo hace notar a su hermana cuando ésta le

reprocha que los galanes sólo la cortejen a ella porque piensan que será la elegida por su tío para reinar en Hungría. Dantea inicialmente es cortejada por los candidatos a aspirar por su mano, pero con excepción de Fernando, ninguno la quiere a ella, sino el cargo de reina que piensan tiene asegurado Dantea, suposición que termina siendo cierta. Dantea, por un lado, ha recibido advertencias sobre que hay alguien en la corte que quiere asesinarla; por otro, quiere saber cuál de sus pretendientes la quiere bien, por lo que al enterarse de que es la heredera de Hungría planea que se declare que es su prima la designada, industria que quita la atención de ella y que le permite descubrir quién le desea mal y quién la quiere bien (Lisarda y Fernando, respectivamente). También pronto descubre que su hermana ama a Fernando, lo que le causa celos:

TESTUZ ([Ap] Mucho aquí se Fernandea;
y yo juzgo que a Dantea
las tripas le están rallando.)
LISARDA Di a Fernando que el temor
nada ha llegado a adquirir.
DANTEA ([Ap] Ya no lo puedo sufrir.)
LISARDA Y que en Fernando el valor
es deuda.
TESTUZ ([Ap] Mucho se inclina
a Fernandear.)
DANTEA ([Ap] No es desdén?). (vv. 1119-1130)

En apartes, Dantea deja entrever los celos que siente, pero como sucede en toda la comedia, trata de contener sus sentimientos y se recuerda a sí misma que su amor por Fernando no debe ofuscar su deber ni la obligación que tiene como reina; pero al igual que sucede con los personajes de las otras comedias, o que hay en su interior no queda totalmente a oculto a los demás, puesto que los criados en sus apartes desvelan acertadamente el enojo, la envidia y los celos que están experimentando los personajes femeninos.

En *El poder de la amistad* y *El desdén con el desdén* el tema de la vanidad está muy presente debido a que forma parte esencial del desarrollo de la acción: para que Alejandro y Carlos puedan ser correspondidos en sus sentimientos tienen que recurrir a otros medios que no sean el galanteo directo que únicamente les reporta el desdén de su amada, así que el fingir que aman a otra o que amar no está en su naturaleza (caso exclusivo de Carlos) resulta más beneficioso para ellos. El trasfondo de estos planes apela a la vanidad femenina y a los celos y envidia que ocasiona en las damas el saber que hay otra más hermosa que ella; se trata de un pecado y un defecto que poco a poco va rompiendo la dureza de Margarita y Diana y que las va consumiendo en furia. Al final, terminan dominadas por una pasión que posteriormente las hará salir de los límites impuestos por su decoro. La finalidad de la ofensa a su vanidad es enamorarlas, pues es de ella de donde nacen la envidia y los celos, estos últimos son los que evidencian que lo que sienten no sólo es un ataque hacia su belleza, sino que desearían sentir esa atención, que merecen esas alabanzas y que quisieran ser ellas las amadas de los pretendientes, pues ellas mismas ya están cayendo en las redes del amor y ansían ser correspondidas.

En las otras comedias, en cambio, no sucede lo mismo. En *Amor y obligación* no hay necesidad de esto debido a que Astrea tiene bien definido a quien ama, su amor es correspondido y no tiene competencia por la que sentir celos, el único inconveniente a su felicidad es la fortuna de su otro pretendiente que le es adversa a ella. En *Industrias contra finezas* tampoco se aborda a profundidad el tema de la vanidad, a diferencia de los celos, que en esta comedia se deben a que su hermana ama al mismo hombre que ella y a unas mentiras que la han hecho creer que el amor que siente por su amado no es recíproco. Aquí, el tono cambia al ser Dantea una reina y ya no una princesa, por lo que debe controlar mejor lo que dice y hace, y si el amor que siente o los celos interfieren en su tarea como monarca, debe reprimirlos y atender a la razón y no a los sentidos. Esta es la diferencia entre lo que implica ser princesa y ser una reina.

En los apartes se encuentra la evidencia de lo que realmente sienten los personajes, esos diálogos dichos a sí mismas son la muestra de la contención de las emociones, aunque esa represión que se hace de ellos no siempre es efectiva y resulta evidente para los demás. Los apartes y disimular ante los demás ayudan a los personajes a guardar el decoro, pero como se ha visto, a través de sus comentarios hay deslices que contradicen la imagen respetuosa y recatada que debería tener una princesa.

3.3. Guardar el decoro y arriesgarlo

El decoro es un rasgo importante en la configuración de las princesas, marca su manera de actuar y su forma de hablar ante los demás, ellas deben proceder de acuerdo a como lo dicta su estatus de damas y herederas de la corona. En las comedias estudiadas, las princesas procuran que sus acciones y actitudes estén en consonancia con su posición social y lo que se espera de ellas; no obstante, a pesar de que la imagen que muestran es la de una mujer que acata las normas, que obedece y que no está dispuesta a hacer algo que desdiga su nombre y la haga caer en el desdoro, se percibe el conflicto interno que surge cuando lo que sienten no corresponde con lo que debería sentir una princesa. Generalmente, las princesas expresan en apartes sus sentimientos verdaderos y ante los demás sólo se limitan a disimularlos; pero, como se ha visto en los apartados anteriores, aunque las princesas se cuiden de hacer comentarios personales y sinceros para sí mismas, su malestar es percibido por quienes las rodean.

Margarita recuerda constantemente su decoro y lo invoca para contenerse de hacer algo que no iría acorde con su persona, por ejemplo:

MARGARITA Si yo la pido,
¿por qué no?
MOCLÍN Pues, gran señora,
la quiere, quería y quiso,
antes y después del parto
por los siglos de los siglos.

MARGARITA ([Ap] ¡*Válgame aquí mi decoro*
para no hacer un delirio,
que está reventando el pecho!) (vv. 2445-2452)

Margarita pregunta si es cierto que Alejandro quiere a su prima, cuando el criado le responde que sí, ella no puede decir lo que esa respuesta le ha provocado, por lo que invoca al decoro para no hacer una locura, ya que no sería propio de una princesa hacer un escándalo. Más adelante dirá:

MARGARITA ¡Ay de mí, yo finjo en vano!
Reprimiendo a mis enojos,
estoy el llanto en los ojos.
Dejadme sola, Luciano.
[…]
MARGARITA Agora que mis enojos
no están para ser sufridos,
del decoro reprimidos,
hagan su oficio los ojos.
Llore el alma que se obliga
a sentir este dolor,
pues su ingratitud amor
tan justamente castiga.
¿Mas qué es esto?, ¿yo humillada?,
¿yo llorosa?, ¿yo vencida?,
¿yo enamorada y rendida?
¿Mas qué he de hacer, despreciada?
¡Ah, mujeres, desdeñando,
qué malos triunfos se adquieren,
pues cuando los hombres quieren
vamos tras ellos llorando!
¿En qué se puede fïar
la que más presume ser,
si cuando quiere vencer
se ha de valer del llorar? (vv. 2500-2503, 2512-2531)

En este caso, aunque no está señalado, primero habla en un aparte y después le pide a Luciano que la deje, el que tenga que ser necesariamente un aparte está en el hecho de

que menciona que finge en vano y que tiene que reprimir el llanto, si lo dijera en voz alta no tendría sentido que hiciera énfasis en su disimulación y contención. Luego, cuando ya está sola, deja fluir sus emociones y expresa airadamente la humillación que siente al ser despreciada por Alejandro. Ya es libre de llorar y lamentarse. En otro momento, Margarita exclamará:

MARGARITA (Ap ¡Que esto escuche y que no pueda
dar mi dolor a los labios!
¡*Oh, mal haya mi decoro,*
por quien me reprimo tanto!
¿Qué leyes de honor son éstas?
¿Por qué si no ha derogado
la ley que obliga a sentirlo,
da ley que obligue a callarlo?) (vv. 2840-2847)

Margarita cuestiona el decoro que la obliga a reprimirse y que no la deja liberarse de la carga de lo que siente. El decoro y el honor la conminan a callar sus sentimientos; el silencio es una virtud que se espera de la mujer, una cualidad que debe cultivar y que la obliga a guardar dentro de sí lo que piensa y siente. Margarita no está de acuerdo con esta atadura social que no le permite hablar y actuar libremente, mas tiene que controlarse y procurar que no haya un desbordamiento de sus emociones. No es la primera vez que llora, antes también lo hizo al darse cuenta de que Alejandro no la ama y que ella no logra llamar su atención, en esa ocasión ella sale y es gracias a Luciano que se tiene noticia de que lloraba, pues la vio salir con lágrimas en los ojos.

En *Amor y obligación*, Astrea desde el inicio no muestra abiertamente una preferencia por alguno de sus galanes –aunque ama a Filipo– para mantener una postura decorosa en la que no se perciba su inclinación por alguno de los príncipes hasta que no haga pública su elección. A lo largo de la comedia ella defiende su derecho a elegir y no duda en hacérselo saber a todos. Por otra parte, a pesar de que siempre procura ser imparcial y de que sólo confiesa lo que siente en apartes para sí misma o hacia su prima Fénix, su confidente, el amor que siente por Filipo la delata:

FILIPO Señora, si en tanto aliento
me pone vuestro favor,
esa será mi esperanza.
ASTREA No es favor el que yo os doy,
sino razón o equidad
para perder el temor.
FILIPO Luego si de mí queréis
desterrar esta pasión,
es desear que no tema.
ASTREA Que no temáis, ¿por qué no?
Porque conmigo, hasta aquí,
nada habéis perdido vos,
sino ganado ¿Qué digo?
FILIPO Decid, señora.
ASTREA ([Ap] *¡Ay, amor*
no atropelles mi recato!)
Digo que la obligación
que ganasteis en librarme
la tenéis en mí los dos.
FILIPO ¿Y hay diferencia en alguno?
ASTREA Sí, la de mi inclinación.
([Ap] Pero ¿dónde voy, qué es esto?)
FILIPO Proseguid.
ASTREA ([Ap] ¡Válgame Dios!
¡*Qué enfadoso es el decoro*!)
FILIPO ¿No queréis proseguir?
ASTREA No, que habéis venido cansado,
y he reparado en que estoy desatenta.
Idos, Filipo, a descansar. Guardeos Dios. (vv. 1861-1888)

Astrea tranquiliza a Filipo y le dice que la elección aún es de ella y que el hecho de que Lidoro venció en batalla mientras que él llegó rendido, no afecta su decisión. Filipo coloca su esperanza en las palabras de la princesa y conforme se va desarrollando el intercambio de diálogos entre ellos dos, Astrea comienza a decir cosas que no debería, tal como se advierte en los apartes que siguen a esas pequeñas confesiones que demuestran que su decisión finalmente será basada en el amor que ella siente por uno de los dos. Filipo

percibe esto y por eso la invita a seguir con lo que está diciendo, pero Astrea ya se dio cuenta de que se extralimitó y que no es decoroso que se exprese tan livianamente. Al igual que Margarita, se queja del decoro.

Después de que Astrea le confiesa su amor por Filipo a su padre y que él la anima a olvidar y a callar, ella no puede contenerse y termina llamando a gritos a Filipo:

> Yo muero sin que pueda
> la resistencia mía
> valerme más, ¿por qué a esta tiranía
> se ha de rendir mi pecho?
> ¿No es injusto poder el que lo ha hecho?
> Pues clame contra él y su malicia,
> la razón, la justicia,
> lo injusto desta ofensa.
> ¡Cielos, a vos os toca esta defensa!
> Filipo, vuelve tú por quien te adora.
> ¡Filipo acude! (vv. 2663-2673)

Filipo acude a su llamado junto con su criado, pero Astrea nuevamente recupera el decoro, se obliga a preferir su honor y calla. Astrea termina haciendo lo que dicta la sociedad y lo que se espera de ella, pero es relevante que en un ataque de furor prefiriera seguir su gusto y hacer caso a su ser de mujer y no al del título de princesa y que gritara el nombre de su amado con la intención de dejar las convenciones sociales atrás y simplemente disfrutar de su amor con él, especialmente cuando sabe que es correspondida.

Diana (*El desdén con el desdén*), en cambio, es quien arriesga su decoro de manera deliberada, no duda en trasgredir las convenciones sociales si con eso logra su objetivo de enamorar a Carlos:

> DIANA ¿Qué es lo que pasa por mí?
> ¡Tan corrida estoy, tan ciega,
> que si supiera algún medio
> de triunfar de su soberbia,
> aunque arriesgara el respeto,
> por rendirle a mi belleza,

a costa de mi decoro
comprara la diligencia. (vv. 1700-1707).

Diana planea que Carlos la vea en el jardín con sus damas mientras cantan y manda a Caniquí (Polilla) a que lo conduzca allí, el criado está conforme y acepta lo que le pide la princesa, pero en un aparte le comunica al público: "Señores, ¡que estas locuras / ande haciendo una Princesa! / Mas, quien tiene la mayor, / ¿qué mucho que estotras tenga? / Porque las locuras son como un plato de cerezas, / que en tirando de la una, / las otras se van tras ella" (vv.1778-1785). Luego le dice a Carlos: "Mira si es liviandad de buen tamaño, / y si está ya harto ciega, / pues esto hace y de mí a fiarlo llega" (vv.1796-1799). Es "una locura", "una liviandad" lo que está haciendo Diana, no es lícito que Carlos la escuche a "escondidas", ni que esté presente en un lugar que no le corresponde. Aunque ante Carlos Diana finja que ella no está conforme con que él esté presente en una zona privada para ella y sus damas, todos los que participan de la situación tienen conocimiento de su plan y que desea ser vista y admirada por Carlos. El resto de personajes censuran el proceder de Diana, pero participan de esa "locura" porque confían en que al final será en beneficio de la princesa y de la corona tanto caos, pues ella terminará enamorada y, por ende, podrá casarse y asegurar la sucesión, con lo que se restauraría el equilibrio armónico.

En cuanto a Dantea (*Industrias contra finezas*), al ser consciente de que es la heredera de la corona, cuida más su comportamiento y que lo que diga y haga no vaya en contra de su cargo como reina,[146] los únicos momentos en los que pierde la compostura es cuando reclama a gritos que ella es la heredera legítima y cuando llora por haber perdido su reino. Lisarda, en cambio, procura disimular su verdadera naturaleza y reserva para los apartes lo que piensa en realidad sobre su hermana; sin embargo, una vez que cree que ella es la elegida por su tío para gobernar, se comporta como una tirana y no se preocupa tanto por encubrir lo que siente, incluso cuando descubre que todo fue una mentira y hace todo lo

[146] En *Antioco y Seleuco*, de Moreto, el personaje de la reina consorte también guarda el decoro ante todo a lo largo de la comedia y procura no rendirse ante sus pasiones o dejarlas a la vista, solamente en los apartes o cuando esta sola se lamenta de su situación, pero frente a los demás mantiene la compostura correspondiente a su estatus. Al ser una reina, es más consciente de lo que es lo individual y lo social, lo privado y lo público.

posible por aferrarse al poder, no es capaz de contenerse y actuar con impropiedad. Resulta significativo un encuentro que tiene con el criado de Fernando inmediatamente después de que Testuz le avisó a su amo que Dantea ya es libre de la prisión en la que la tenía Lisarda:

LISARDA ¿Quién escapa?
TESTUZ Ésta que traigo
y otra que tengo en el arca.
LISARDA ¿Estás loco?
TESTUZ Sí, señora;
pues tú a preguntas me atas.
LISARDA Y ¿qué tiene que ver eso
con el intento en que entrabas?
TESTUZ ¡Pesia el alma que me hizo!
No tiene que ver con nada,
que esto es decir que me dejes.
LISARDA ¿Qué he de dejarte?
TESTUZ Ir a casa.
LISARDA Vete, que eres un grosero.
Dale un mojicón y él se va.
TESTUZ ([Ap] Los diablos lleven tu alma.) (vv. 2360-2371)

Lisarda pierde los estribos con el criado de Fernando y tras decirle que es un grosero le da un golpe, su reacción contradice el decoro que caracteriza a una dama y más de alguien que quiere ser reina, sin embargo, es precisamente la ambición de poder de Lisarda lo que acentúa su falta de decoro.[147] Hay una clara distinción entre Dantea y Lisarda,

[147] Escenas similares en la que la princesa echa al criado, aunque sin llegar a los extremos de Lisarda, se dan en *El desdén con el desdén* y en *Amor y obligación*, en la primera hay un desborde del enojo de Diana y en la segunda se perciben unos diálogos más contenidos por parte de Astrea:

DIANA ¿Qué dices? ¡Loco, villano,
atrevido, sin respeto!
¿Celos yo? ¿Qué es lo que dices?
¡Vete de aquí! ¡Vete luego!
POLILLA Señora...
DIANA ¡Vete, atrevido,
o haré que te arrojen luego
de una ventana!
POLILLA ¡Agua va!
Voyme, señora, al momento,
que no soy para vaciado.

mientras Moreto enfatiza la poca falta de mesura de la segunda, se hace patente el buen juicio del rey al haber escogido a la primera como heredera, pues sabe guardar el decoro y comportarse como demanda su cargo. Conforme pasan las jornadas, es notable la prudencia, astucia e ingenio de Dantea, su preocupación por el bienestar de su reino y el de sus vasallos, el cuidado con el que procura no sólo conseguir un buen marido sino un buen rey, supeditando sus afectos a la razón de Estado.

Los personajes suelen silenciar lo que sienten para guardar el decoro, en ocasiones se quejan del mismo y recurren a apartes para expresar su verdadero sentir, pero otras sus palabras llegan a traicionarlos y delatan aquello que el decoro debería encubrir. Disimular ante los demás no siempre es suficiente, ya que ellos advierten la realidad de las protagonistas y, como sucede con Diana, el personaje puede no estar dispuesto a acatar las convenciones sociales y con pleno conocimiento de que lo que hace no va con alguien de su rango, actúa indecorosamente y sus actos son vistos como una liviandad.

Hasta ahora se ha visto cómo los personajes, conforme se dejan llevar por el enojo, los celos o la envidia, abandonan el decoro, pero a continuación se mostrará cómo la confesión amorosa representa el momento culminante en el que las princesas, víctimas del amor, desbordan lo que sienten sin atender al silencio que debería primar en su persona.

3.4. Confesión amorosa

La confesión amorosa indica el instante en el que las princesas han dejado de lado el decoro y, dominadas por la pasión, declaran a otro lo que guarda su pecho. Ellas saben que lo

---

([Ap] Madre de Dios, ¡cuál la dejo! (*El desdén con el desdén*, vv. 2546-2555)

ASTREA ¿Qué es lo que dices loco? ¿Estás sin juicio?
¿En qué a mi pecho ves que eso desea?
ZANCAJO Por mí, señora; mas que no lo sea.
ASTREA Pues, ¿por qué tu locura lo ha pensado?
ZANCAJO Yo, dame albricias y hágolo cuñado.
ASTREA Vete, loco, de aquí.
ZANCAJO Voyme, señora,
que no pensé enojarte y desde ahora
el parabién no te daré en mi vida
hasta que estés de esposo arrepentida. (*Amor y obligación*, vv. 2036-2044)

correcto sería callarse, pero el furor amoroso es tal que no logran reprimirlo y todo aquello que habían estado ocultando sale desbordado de sus labios. Margarita llora en solitario el desprecio del que es objeto, pero es sorprendida por Matilde:

MARGARITA ¡Ay, Matilde!, ¡ay, prima mía!,
que esto es tormento de amor,
y pues me han de condenar
–*aunque niegue mi decoro*
para escusar lo que lloro–,
lo mejor es confesar:
yo, que de Alejandro amada,
con finezas asistida,
le aborrecí de querida,
le quiero de despreciada.
Presto te he dicho mi agravio,
mas si es contra mi entereza,
no quiero –siendo bajeza–
que se detenga en mi labio.
No siento el ver que yo amé
cuando tantas han querido,
sino el haberme rendido
a una pasión tan infame,
de estilo tan torpe y necio
que a su vil naturaleza
no la obliga una fineza
y se arrastra de un desprecio;
pues de que villana ha sido
es argumento forzoso
que se humilla al vitorioso
y da el golpe en el rendido. (vv. 2538-2563)

Margarita habla como una víctima más del amor, como una dama enamorada más, lamenta lo que siente y el haberse rendido ante una "pasión tan infame", pues pudo más en ella el desprecio que las finezas. Continúa:

Esto lloro, pero no
condenes el que te cuente

su pasión tan claramente
una mujer como yo,
que si el mal se ha de decir a
quien le puede aliviar,
de llegártele a contar
algo puedes inferir.
Yo, Matilde… Pero aquí
me permite enternecer,
pues llego a haber menester
valerme, prima, de ti.
Ya tú puedes presumir
en qué puedes aliviarme:
sé quien eres en quitarme
la vergüenza del pedir.
Yo estoy deste amor rendida,
de su desprecio injuriada,
de mi culpa castigada
y, de tenerla, corrida.
Tú favorecida estás,
yo lloro lo que perdí,
él me desprecia por ti:
piénsate tú lo demás. (vv. 2580-2604)

"Una mujer como yo", una princesa, alguien de su estatus no debería declarar de esa manera su pasión y pide a Matilde que no la condene por su desliz. Luego se interrumpe y, con pleno conocimiento de quién es ella, le pide a Matilde que le excuse la vergüenza de tener que pedirle que deje a Alejandro para que pueda estar con ella; Margarita sólo lo sugiere, pero en ese detalle se aprecia que incluso en su desesperación, la princesa conserva algo de su dignidad. Margarita y Matilde están enfrentadas, por un lado, la primera es despreciada y la segunda amada, Margarita es una princesa y Matilde no, esta última hace caso de esto y de la insinuación de su prima, le dice a Alejandro que la deje, pues le espera el amor de un bien mayor que le reporta una corona.

En el desenlace de *El poder de la amistad*, Margarita vuelve a hacer una confesión ante todos y ya no sólo a su prima:

Alejandro, antes que llegue
tu resolución a más,
pues ya es tuya mi corona
por mi destino fatal,
lo que encubrió mi decoro
es preciso confesar:
yo, engañada, de querida
no presumía jamás
que te adoraba mi pecho,
pero viéndome olvidar
reconocí aquel incendio,
que era en mi pecho un volcán
cubierto de aquella nieve.
Y porque veas que es verdad,
da a quien quieras la corona,
porque no puedas pensar
que me mueve esa ambición,
que si en tu pecho le das
lugar al afecto mío,
sin ella y con voluntad
la corona de tu amor
es la que quiero no más. (vv. 2967-2988)

Esta segunda confesión amorosa destaca por ser dicha en la corte ante todos los presentes y a que Margarita exprese que prefiere el amor de Alejandro y no la corona, y que no es ésta última la que la motiva para declarar lo que siente. En pocos versos Margarita describe la transformación que sufrió gracias al amor y expone al inicio cómo es que la confesión se convierte en su último recurso para conseguir que Alejandro le corresponda, ya que al ser poseedor de la corona y de gozar de la autoridad de hacer lo que desee –lo cual incluye elegir esposa–, Margarita se libera del decoro como medida desesperada y única solución para lograr la unión amorosa con Alejandro.

En *El desdén con el desdén*, Diana, contrario a lo que esperaba, se ha enamorado de Carlos y considera que el remedio a lo que siente es confesarlo, pero inmediatamente lo descarta: "¿Qué digo? ¿Yo publicar / mi delito con mi labio? / ¿Yo decir que quiero bien? /

Mas Cintia viene: *el recato / de mi decoro me valga*; / que tanto tormento paso / en el ardor que padezco, / como en haber de callarlo" (vv. 2646-2653). A pesar de que se determina a callar, termina contándole a Cintia el motivo de su estado y le pide a su prima que se vengue de Carlos en su nombre despreciándolo como él hizo con ella, pero Cintia responde que no puede hacerle eso a alguien que la quiere bien, lo que propicia que Diana replique:

¿Qué es quererle? ¿Tú de Carlos
amada, yo despreciada?
¿Tú con él casarte, cuando
del pecho se está saliendo
el corazón a pedazos?
¿Tú logrando sus cariños,
cuando su desdén helado,
trocando efecto la causa,
abrasa mi pecho a rayos?
Primero, ¡viven los cielos!,
fueran las vidas de entrambos
asumpto de mi venganza,
aunque con mis propias manos
sacara a Carlos del pecho,
donde, a mi pesar, ha entrado,
y para morir con él
matara en mí su retrato
¿Carlos casarse contigo,
cuando yo por él me abraso,
cuando adoro su desvío
y su desdén idolatro? (vv. 2715-2735)

Diana no se reprime y en una serie de preguntas retóricas cuestiona que Carlos prefiera a su prima en vez de a ella, una princesa que está loca de amor y cuyo pecho se está abrasando por él, incluso clama que ellos serían objeto de su venganza, pero después de su arranque pasional, recupera la cordura:

Pero ¿qué digo? ¡Ay de mí!
¿*Yo así mi decoro ultrajo*?
Miente mi labio atrevido,

miente; mas él no es culpado,
que si está loco mi pecho,
¿cómo ha de estar cuerdo el labio?
Mas ¿yo me rindo al dolor,
para hacer de uno dos daños?
Muera el corazón y el pecho,
y viva de mi recato
la entereza, Cintia, amiga.
Si a ti te pretende Carlos,
si da amor a tu descuido
lo que niega a mi cuidado,
cásate con él, y logra
casto amor en dulces lazos. (vv. 2736-2751)

Diana recuerda el decoro y el recato y se propone sepultar su pasión y aceptar la unión de Carlos y Cintia, lo cual sería lo más conveniente en su situación en lugar de protagonizar escenas en las que se pierde a sí misma, sin embargo, su determinación no dura y otra vez hace hincapié en sus quejas:

Enlace... Pero ¿qué digo?
¡que me estoy atravesando
el corazón! No es posible
resistir a lo que paso.
Toda el alma se me abrasa.
¿Para qué, cielos, lo callo,
si por los ojos se asoma
el incendio que disfrazo?
Yo no puedo resistirlo.
Pues, cuando lo mienta el labio,
¿cómo ha de encubrir el fuego
que el humo está publicando?
Cintia, yo muero: el delirio
de mi desdén me ha llevado
a este mortal precipicio
por la senda de mi engaño.
El Amor, como deidad,
mi altivez ha castigado:

que es niño para las burlas
y dios para los agravios.
Yo quiero, en fin, ya lo dije,
y a ti te lo he confesado,
a pesar de mi decoro,
porque tienes en tu mano
el triunfo que yo deseo.
Mira si, habiendo pasado
por la afrenta del decirlo,
te estará bien el dejarlo. *Vase* (vv. 2774-2801)

El conflicto interno de Diana entre externar su lamentación y callarla culmina con ella afirmando directamente que ama; en un momento de brutal sinceridad, admite lo que siente y que lo ha confesado a pesar de su decoro. Diana, al igual que Margarita, le deja la tarea a su prima de abandonar un futuro en los brazos de su amado en beneficio de la princesa, quien aquí pasó por la afrenta de la confesión.

Finalmente, la confesión de Astrea no es hecha a otra dama y en su caso no es el amor que su amado pueda sentir por otra mujer el problema, sino su mala fortuna que no quiere que ella consiga lo que quiere. Astrea pide que la dejen a solas con su padre, puesto que sería indecoroso que los demás escucharan lo que le va a decir, ya que se trata de algo que no va con ella y que implica a su padre. El rey ha aceptado la decisión del pueblo de que Astrea se case con Lidoro contra su deseo, a lo que se opone ella con fervor y le pide que revoque el decreto, cuando él le pregunta el motivo, ella dice:

A mi inclinación, propuesta
la elección, me hizo este empeño
decente el amor, que en mí
sin esta causa era feo,
porque habiendo de elegir
por mi elección entre ellos,
para el fin de la elección
era amor forzoso medio.
Determineme a querer,
caso de mí tan ajeno,

que aseguro que al principio
me costó algún vencimiento,
pero, siéndome forzoso
lo que debí a mi respeto,
fue dar parte a la razón
y amar con entendimiento
al que más le mereciese.
Porque, viéndose en empeño
una mujer como yo
de querer alguno dellos,
cuanto debí a mi decoro,
fue querer con más acierto.
Que por razón quiero, dije
sin haber dicho el sujeto,
mas para cuando lo sepas
ahora te lo prevengo,
por que veas si es posible
poderse apagar el fuego
a que están dando materia,
voluntad y entendimiento. (vv. 2492-2521)

Astrea le recuerda que la elección de elegir esposo era de ella y explica cómo fue su modo de encarar dicha tarea, siendo el amar con entendimiento el argumento decisivo. El decoro la guardó de revelar quién era el elegido antes de tiempo, pero el que haya sido una decisión prudente y razonable como lo demanda su estatus (“una mujer como yo”) no es cuestionable, ella cumplió con el encargo y exige que se respete su libre albedrío. Prosigue:

La que tú agora has tomado
es, señor, la que le ha hecho,
tan sin razón y justicia,
que no tiene más remedio
que revocar tu elección;
y mira si hay otro en ello,
pues cuando he dicho que quise,
por razón y por acierto,
por experiencia y examen,
por virtud y por consejo,

y para empeñarte más,
por obediencia y precepto,
tú me casas con Lidoro
y es Filipo a quien yo quiero. (vv. 2532-2545)

La resolución del rey no es justa y debe ser revocada. Astrea enfatiza los puntos que consideró para tomar su decisión: razón, acierto, experiencia, examen, virtud, consejo y, sobre todo, por obediencia y precepto, ya que fue el rey el que le dio la libertad de elegir marido y ella acató ese mandato haciendo uso de su voluntad, la cual debe ser respetada. Astrea reafirma su amor por Filipo y continúa:

Mira, señor, si es posible
tener enmienda este yerro,
pues tú mismo me has mandado
lo que me estorbas tú mesmo.
Tú has de enmendar este daño
pues tú lo erraste primero,
que si es mala mi obediencia,
no fue justo tu precepto.
Y si es agora difícil
no tuve yo culpa dello,
quien no ha de darme el socorro
no me permitiera el riesgo.
Condenar mi voluntad
no puedes por tu decreto,
porque es fuerza que me absuelvas
la razón, porque la tengo.
Y si yo tuve razón
para querer, pues no es menos,
fuerza es también que la tenga
para pedir lo que quiero.
Si de padre haces oficio,
mi vida está en este aprieto:
o niégate al ser de padre,
o líbrame del empeño.
Tú has de ampararme, señor,
o confesar que lo has hecho

para matarme, y entonces
yo moriré obedeciendo,
y muriendo por tu gusto,
haré, ya que tú no has hecho
lo que debes como padre,
lo que yo como hija debo. (vv. 2532-2577)

Astrea pone de relieve el conflicto generado por el libre albedrío que le concedió su padre y la exigencia de casarse con alguien que no ama. En estos versos Astrea pone de manifiesto la conducta antitética de su padre y lo señala como el causante de la situación en la que se encuentran, ya que ella no puede ser la culpable de lo que ha sucedido. Astrea se ampara en la razón y justifica su proceder, tal como ha hecho toda la comedia, vuelve a defender su derecho a elegir. Finalmente, exclama que, si su padre no la puede sacar de ese aprieto ni su rey puede ampararla, prefiere la muerte. El príncipe se asombra de lo que ha dicho Astrea y le recuerda que primero está su decoro y que el silencio y el olvido deben ser los rasgos que guíen su vida. La confesión de Astrea es más contenida que la de Margarita y Diana, debido a que su interlocutor es el monarca y por lo tanto, tiene que conservar cierta gravedad al hablar, aún así, sus palabras tienen un mayor impacto precisamente porque no se lo está contando a cualquiera sino a su padre, el rey, lo cual ya implica una falta.

Industrias contra finezas es la única comedia en la que no hay una confesión amorosa, puesto que el personaje de Dantea al ser una reina, lo único que necesita es justificar su elección de galán y no hacer una confesión en la que sus sentimientos se desborden. El objetivo de Dantea era encontrar un pretendiente que tuviera las características necesarias para ser rey y que fuera un buen marido, que la amara por ella y no por su corona. Esto cambia la perspectiva con la que se aborda en tema amoroso y que excluye la confesión que aparecía en los casos anteriores con las otras princesas. La posición de Dantea evita que externe sus sentimientos por Fernando.

Tanto Margarita como Diana son damas desdeñosas que aman cuando las desprecian y cuya vanidad se ve seriamente afectada en el instante en el que su galán galantea a otras damas. Mientras que la primera procura mantener un porte digno y solemne, a la vez que cuestiona el decoro que reprime lo que siente, a la segunda le cuesta disimular sus verdaderos sentimientos y no duda en llevar a cabo medidas indecorosas con tal de enamorar a Carlos; en Margarita están más delimitadas las líneas que separan lo social y lo individual, en Diana, por lo contrario, esas líneas tienden a difuminarse. En ambos casos, todos los demás personajes están al tanto de su forma de proceder y de sus reacciones ante las artimañas dispuestas para que ellas se rindan ante el amor. Los otros miran cómo poco a poco van perdiendo el decoro, hasta que finalmente terminan confesando en un arranque lo que sienten.

Astrea, por su parte, comparte la obediencia y obligación que Margarita y Diana le deben a su padre y rey, y el libre albedrío concedido para elegir marido, aspecto que destaca en ella. El carácter de Astrea es firme y resuelto, a lo largo de la comedia defiende su derecho a decidir y no permite que otros violenten su libre albedrío, ni siquiera el rey, a quien enfrenta y confiesa sus sentimientos por Filipo. El personaje de Astrea guarda el decoro, pero la desesperación ante un matrimonio no deseado provoca que lo pierda. Finalmente, dividida entre el deber y lo que siente, acepta su destino.

Dantea es la única princesa que se convierte en reina. Esta diferencia determina una manera diferente de construir al personaje, pues sus acciones revelan ser las de un gobernante que se preocupa por su reino y sus vasallos, y cuyo decoro prevalece por encima de lo que siente. Contrario a Lisarda, quien da muestras de tiranía y cae en el desdoro de su persona al golpear a un criado.

CONCLUSIONES

La presente tesis estudió al personaje de la princesa moretiana a la luz del decoro. El primer capítulo se enfocó en Agustín Moreto, uno de los dramaturgos más exitosos de la época y cuya obra abarca tanto comedias como piezas breves, las cuales fueron llevadas a las tablas por autores de renombre y, además, se representaron en los corrales y en la corte. Otra prueba de su éxito es que se mantuvo dentro del gusto del público ya entrado el siglo XVIII y que algunas de sus comedias más famosas fueron puestas en escena, traducidas o refundidas en el extranjero, especialmente en Francia e Inglaterra.

A lo largo de su carrera teatral, Moreto hizo colaboraciones y refundiciones, prácticas usuales del segundo periodo del teatro áureo. Pese a que las refundiciones que hizo fueron motivo de que se le acusara de poca originalidad, los estudios que se han hecho de estas composiciones revelan que Moreto sabe cómo sacarle provecho a los materiales que retoma y mejorarlos, puesto que sus comedias se alejan de las fuentes y presentan un toque novedoso en el que se advierte la mano moretiana. En cuanto a las colaboraciones, se trata de un área que genera muchas dudas y problemas y en la que, además de nombrar los títulos de las comedias y los nombres de los colegas con los que Moreto colaboró, se trata de determinar en qué medida intervino en la composición de las piezas.

A Moreto se le suele incluir en la escuela de Calderón, pero su teatro no sólo integra rasgos calderonianos, sino que también recibe mucha influencia de Lope. Algunas de las cualidades de su teatro son los largos diálogos explicativos al inicio de las jornadas, la importancia que le confiere al aspecto textual, el protagonismo que le da al gracioso, la preferencia por ambientes palatinos y los personajes pertenecientes a la nobleza, entre otros. Se han señalado al decoro y la razón como los ejes principales en la configuración de los personajes moretianos, quienes están conscientes del lugar que ocupan dentro de la sociedad y lo que se espera de ellos, de ahí que tengan bien delimitado lo que pertenece al ser social y al ser individual.

En el caso del personaje femenino, éste se presenta como un dechado de virtudes. Las mujeres se guían por el recato, la prudencia, la discreción y, sobre todo, el decoro. También distinguen entre lo que concierne al ámbito de lo social y público, de lo individual y privado, motivo por el que procuran mantener una conducta irreprochable; sin embargo, hay ocasiones en las que esto no siempre se cumple y los personajes no guardan el debido decoro, tal como se puede observar en algunas comedias palatinas de Moreto.

El poder de la amistad, *El desdén con el desdén*, *Amor y obligación* e *Industrias contra finezas* pertenecen al género palatino, mientras que las dos primeras son *palatinas cómicas*, las otras dos son *palatinas serias*, la diferencia estriba en el peso que se le da al asunto amoroso. Estas obras tratan sobre una princesa que tiene que elegir marido entre un grupo de pretendientes. En el último apartado del primer capítulo se detallaron las circunstancias particulares de cada comedia y se brindó un breve perfil de las princesas que aparecen en ellas.

El segundo capítulo expuso, en primer lugar, la visión que había de la mujer en la España del Siglo de Oro, primero se mostró el cambio que sufrió de la Edad Media a los siglos XVI y XVII y cómo influyó el Concilio de Trento y el humanismo en la nueva imagen que se tiene de ella, después se aborda el tema de los manuales femeninos y el debate que hubo sobre si las mujeres debían tener acceso a la cultura, a los libros y a la escritura. De la mujer se espera que sea virtuosa, que se mantenga recluida en al ámbito doméstico y que esté bajo el control masculino, ya sea del padre o el marido. En la comedia española, como se mostró después, el personaje de la mujer se ajusta a una serie de convenciones que bien pueden variar dependiendo del papel que estén representando o al género al que se adscriba la obra. Por ejemplo, en las comedias de enredo se puede observar un personaje femenino más libre que urde planes para conquistar al galán, mientras que en los dramas de honor se suele apreciar una esposa que debe sufrir las consecuencias de los códigos de honor y honra que imperaban en la época.

Posteriormente, se exploró el concepto de decoro en el teatro del Siglo de Oro. Juan de Valdés en su *Diálogo de la lengua* señala la estrecha relación que este vocablo tiene con el mundo teatral y lo que significa: que el personaje se comporta de acuerdo a su estado y condición social. Los preceptistas de la época, como el Pinciano y Cascales, quienes seguían a los clásicos (Aristóteles y Horacio) y a los preceptistas italianos, la alusión que hacen sobre el decoro se ciñe al aspecto lingüístico; sin embargo, al abordar la construcción del personaje teatral, aconsejan que éste refleje su estatus social y edad a través de sus diálogos y acciones, puesto que lo principal es conservar la verosimilitud y la mimesis. El concepto de decoro, aunque se refiere a un aspecto concerniente al lenguaje, se combina con la verosimilitud y la conducta, de ahí que se entienda como aquello que indica que el personaje actúa de acuerdo con su estatus social, es decir, tanto su forma de actuar como de hablar, reflejan una serie de convenciones sociales y estamentales específicas.

Lope de Vega, por su parte, en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* recomienda que el habla de los personajes sea conforme al estatus social de quien están representando, además, menciona otra acepción de decoro que tiene que ver con el respeto debido a alguien más ya sea por su edad, sexo o gravedad. Éste último se relaciona con la definición que proporciona Covarrubias. De tal manera que, en la España áurea, decoro quiere decir, por un lado, que un personaje se comporta conforme a su estado social y, por otro, el respeto que se tiene a los demás.

El tercer capítulo se centró en el personaje de la princesa en cuatro comedias palatinas de Moreto: *El poder de la amistad*, *El desdén con el desdén*, *Amor y obligación* e *Industrias contra finezas*, cuyas protagonistas son Margarita, Diana, Astrea y Dantea, respectivamente. Las princesas que aparecen en estas obras tienen que contraer matrimonio, pero se les ha dado la libertad de elegir con quién quieren casarse, lo cual desencadena un conflicto entre lo que deben hacer como princesas, y lo que desean para sí mismas como mujeres. Hay una distinción entre lo que significa ser una simple dama, una princesa y una reina, en esta última se observa una mayor responsabilidad debido al cargo que ocupa. Se

analizó a estos personajes femeninos a través de su caracterización, principalmente por sus acciones y diálogos, así como lo que los demás expresan sobre ellas, con lo cual se identificaron los momentos en los que se comportan de acuerdo al decoro correspondiente a su calidad de princesas. De igual manera, se prestó atención a los apartes que hacen, ya que esto permitió ver el contraste que se da entre lo que realmente sienten y lo que disimulan ante los demás. Las circunstancias de cada princesa son diferentes, pero hay varios puntos en común: el conflicto suscitado entre el libre albedrío concedido para elegir esposo y la obediencia debida al rey; belleza –cualidad que en ellas adquiere un matiz jerárquico– que puede ser desdeñada por el galán como estratagema para enamorar a la princesa, pero que provoca que ella se sienta ofendida en su vanidad y que, en consecuencia, haga comentarios poco respetuosos sobre sus supuestas rivales; los celos también dan muestra de la separación mujer/princesa, o reina, en el caso de Dantea (*Industrias contra fienzas*); finalmente, la confesión amorosa representa el momento culminante en el que las princesas desnudan su alma ante alguien más y abandonan el decoro correspondiente a su rango social.

Las princesas que Moreto presenta en este grupo de comedias están conscientes de su posición dentro de la sociedad en la que se desenvuelven, así como de las obligaciones y responsabilidades que se esperan de ellas, por lo que procuran mantener el decoro debido a su estado; sin embargo, conforme se dejan dominar por los celos y la envidia, van haciendo a un lado ese decoro, el cual termina completamente abandonado cuando, presas del amor, confiesan lo que sienten sin importarles que esa acción no sea la adecuada para alguien como ellas. El resto de los personajes atestiguan cómo paulatinamente marginan el decoro y se dejan dominar por sus pasiones; incluso ellas mismas perciben la disyuntiva en la que se encuentran, más aún, lo que significa guardar el decoro y lo que implica ignorarlo.

El conflicto entre el libre albedrío y la obligación que tienen como princesas es la principal característica que comparten y la que hace la distinción entre princesa/mujer. Por un lado, la obligación que tienen al ser herederas, más la obediencia y el respeto debido al

rey (quien generalmente es su padre), tiene que ver con el decoro, el honor y pertenece a lo público, al ser social; por otro, la libertad de la que gozan se relaciona con su voluntad y su facultad para decidir, aspectos que se mueven en el ámbito de lo privado y lo individual. Aspecto que ya había sido señalado por Suárez Miramón,[148] pero que aquí se ha visto con más detenimiento en este grupo de damas. Como princesas los personajes deben acatar lo que les mandan, guiarse por la razón, guardar el decoro, preferir el honor y callar lo que sienten, pero como mujeres anteponen sus sentimientos a la razón y actúan motivadas por el amor. De ahí que, aunque las líneas que separan lo social de lo individual estén bien delimitadas y se mantengan alejadas una de otra –en su mayoría–, los personajes terminen por rechazarlas y declaren abiertamente lo que sienten dándole prominencia a lo personal, tal como se observa en Margarita y Diana –incluso ambos mundos llegan a entrecruzarse y es difícil separan una dimensión de otra, por lo que la distinción entre lo social y lo individual llega a ser ambiguo–; Astrea, en cambio, pese a que se rige por lo mismo, y tras una ferviente defensa de su derecho a elegir con base en el amor que siente por su galán, opta por el silencio y por conservar el honor. El caso de Dantea se distingue de ellas al coincidir lo que desea como reina y como amante.

Una de las principales características que debía tener la mujer de acuerdo con las preceptivas femeninas era el silencio, cualidad que Astrea acepta tras ver que su futuro con Filipo es imposible. El honor por encima de todo, junto con el silencio y el olvido contrastan con la firmeza mostrada por el personaje a lo largo de la comedia; si bien actuaba con decoro, recato y prudencia, su actitud siempre estuvo enfocada en ser fiel a sí misma y en conseguir al pretendiente que era el objeto de su amor, pero la situación política del reino provoca que prevalezca el modelo de la mujer perfecta que acata lo que le pide su padre: que se case con alguien que no ama y que anteponga el deseo del pueblo al suyo. Así que, mientras que para Margarita y Diana la voz, es decir, confesar ante todos quién era su

[148] SUÁREZ MIRAMÓN, A., *op. cit*.

amado, fue lo que logró la unión amorosa, con Astrea, por lo contrario, el silencio es la única opción y el desenlace feliz acaece por otra razón.

Dantea, por su parte, al convertirse en reina pasa a tener el doble cuerpo típico del monarca, ya que funge tanto como gobernante y como mujer, el cargo y la persona.[149] Esto se observa en la decisión de Dantea de elegir a su pareja con base en las cualidades que debe tener para cumplir adecuadamente con el perfil de futuro rey, por un lado y, por otro, que este debe amarla a ella, no a la corona. Como reina, piensa en sus vasallos, como mujer, alguien que la valore por ella misma, por sus cualidades y su belleza. El personaje de Dantea concuerda con las características que encarna un buen gobernante y, como tal, procura mantener un comportamiento intachable que no contradiga la majestad, el poder y la autoridad real conferidos a su persona.

Ahora bien, a partir del momento en el que los personajes dejan de recibir la atención de los galanes, se sienten ofendidas en su vanidad al saber que sus pretendientes prefieren a otra mujer que no son ellas y comienzan a perder la mesura. Ambas son damas y son hermosas, pero una es desdeñada y otra amada, una es princesa y la otra no. Margarita y Diana le dan mucha importancia a este aspecto y actúan en consecuencia: se expresan peyorativamente de sus primas y enfatizan su posición elevada dentro de la sociedad. La vanidad, la envidia y los celos resquebrajan la gravedad y entereza que caracterizaban a las princesas y provocan que comiencen a perder el control de sus emociones. Al ser el ataque a su vanidad una estrategia para enamorarlas, su conducta revela cómo la pasión amorosa va dominándolas. Las mujeres esquivas, como ha señalado la crítica, aunque al principio se

[149] "He podido apreciar, al menos, dos tipos de representaciones de la reina, que se ajustan al conocido como desdoblamiento o doble cuerpo característico del monarca; por una parte, por tanto, la representación de la reina como tal, es decir, en tanto encarnación del poder, ejercido en su modalidad de regente, consorte o por herencia legítima (estos últimos son casos más excepcionales). Por tanto, se presenta a la reina en su faceta de figura poderosa: la monarca se erige, en estos casos, o bien como figura de buen gobernante, o bien como figura de mal gobernante, pues ambos modelos, tanto el positivo como el negativo, pueden rastrearse en las comedias que me ocupan; por otra parte, la representación en su faceta de mujer, también de nuevo como modelo positivo o como ejemplo a contrario." ZUÑIGA LACRUZ, A., *op. cit.*, pp. 452-453.

muestran reacias a la idea del amor y el matrimonio, finalmente terminan casándose, con lo cual se mantienen las convenciones sociales y las de la comedia.

Astrea no es una princesa desdeñada y no está enfrentada a su prima, de hecho, ésta más bien es como un duplicado de la princesa con la diferencia de que no es hija del rey y ama a otro. En cuanto a Dantea, ella sí siente celos de su hermana gemela, Lisarda, quien se diferencia de ella al no ser heredera legítima y dar muestras de tiranía; no obstante, Dantea mantiene bajo control lo que siente, ya que tiene más peso la gravedad real que debe estar presente en una futura reina, sólo en los apartes se perciben sus celos.

El decoro se encuentra en los diálogos y las acciones, se trata de un freno que reprime lo que verdaderamente piensan y sienten los personajes para que no lo expresen abiertamente y hagan algo que iría en contra de ese decoro. Los apartes permiten que digan a modo de confidencia a otro o a sí mismos aquello que tienen vedado exclamar en voz alta, lo cual contrasta con la disimulación que tienen que hacer para que nadie note esa contradicción entre lo que se debe mostrar a los demás y lo que siente en verdad dicho personaje. A lo largo de estas comedias las princesas procuran guardar el decoro, pero en los apartes se aprecia cómo se quejan de éste, por un lado, y cómo se van perdiendo a sí mismas, por otro. Más aún, los demás personajes, frecuentemente los criados, conocen a la perfección lo que guardan en su interior las princesas y exclaman en apartes acertadamente lo que tratan de ocultar y disimular.

A pesar de la contención que las princesas hacen de sus emociones, hay momentos en los que se dejan llevar por estos y dejan el decoro al margen. Lisarda golpea a un criado; a Diana no le importa arriesgar su decoro con tal de conquistar a Carlos, idea planes y actúa con liviandad, lo que es atestiguado por todos, además de que le falta el respeto a su prima al expresarse mal de ella; Margarita también presa de la envidia y enojo habla mal de su prima, llora y olvida su decoro para confesar ante la corte su amor por Alejandro; Astrea no puede contener su amor por Filipo y se delata en una conversación con él y en una ocasión lo llama a gritos desesperadamente; Dantea, aunque es la que mejor guarda el decoro, no

evita llorar por la pérdida de su reino y gritar que ella es la reina legítima cuando su hermana le arrebata el trono.

La confesión amorosa representa el instante en el que las princesas abandonan definitivamente el decoro. Los personajes no pueden reprimir lo que sienten y lo confiesan, Margarita y Diana se lo dicen a sus primas, y Astrea a su padre/rey, mientras que las primeras dudan sobre si expresar o no su amor, para finalmente hacerlo, la última ve la confesión como el último recurso que le queda para defender su derecho a elegir. Dadas las circunstancias de *El poder de la amistad* y *El desdén con el desdén*, la confesión amorosa tiene el efecto de que las princesas se casen con aquel al que desean, en tanto que en *Amor y obligación* no pasa igual, puesto que la confesión es desestimada se le conmina a Astrea al silencio y al olvido, aquí tiene más peso la voz del pueblo que ha elegido a Lidoro como esposo de la princesa y, por ende, como futuro rey. Esta diferencia se relaciona con el tono cómico que hay en las primeras dos comedias y el tono serio que hay en la última, la cual exige que sea una revelación y no la confesión, la que al final consiga la unión amorosa de Astrea y Filipo.

El tono de la comedia no es lo único que incide en la diferencia antes mencionada, sino también el hecho de si la protagonista se trata de una princesa o una reina. En *Industrias contra finezas*, Dantea se convierte en heredera legítima y después en la reina de Hungría, lo que cambia la perspectiva con la que se aborda al personaje. En esta obra no hay necesidad de una confesión amorosa, sino de una justificación satisfactoria acerca del pretendiente elegido por Dantea: que tenga el perfil de un buen rey para sus vasallos y que la ame por ella y no por su corona.

Recapitulando: las princesas de estas obras suelen guardar el decoro debido a su persona, pero cuando las pasiones las desbordan, olvidan guiarse por las convenciones que se esperan de ellas. Margarita, Diana y Astrea, en mayor o menor medida dan muestra de esto, Dantea es la que conserva mejor una imagen regia, al ser reina, pero también hay instantes en los que se deja llevar por sus emociones. El personaje femenino que Moreto

construye en estas comedias difiere, a pesar de que las obras comparten el mismo planteamiento. Esto se debe al tono de la comedia y a las circunstancias particulares de cada una: en las palatinas cómicas las damas, pese a debatirse entre el decoro y lo que sienten, se conducen con más soltura y los actos contra los códigos sociales no tienen grandes repercusiones, a diferencia de las palatinas serias que requieren una conducta más rígida y solemne por parte de las protagonistas –aunque se atestiguan momentos en los que hay una falta al decoro–. Aún así, es notable cómo Moreto en las cuatro comedias juega con el deber y el ser, pues en los conflictos internos de cada uno de los personajes, que se revelan por medio de sus diálogos y acciones, se percibe la complejidad que hay en su configuración y la manera en la que el dramaturgo le da vitalidad a la obra.

Moreto se inclina por los personajes nobles y de la realeza, en su producción abundan las princesas y las reinas y, mientras que las primeras suelen transgredir el decoro, las segundas están más dispuestas a mantenerlo. Dantea, al ser una reina, tiene más delimitados los ámbitos de lo social y lo individual, sus preocupaciones son las de un monarca y mantiene un comportamiento más rígido. Esto indica que no se debe hacer una generalización de la mujer moretiana, sino que hay que atender a cada personaje de manera individual tomando en cuenta su estatus y el hecho de si la comedia en cuestión tiene un tono más cómico o serio. Dado a que el teatro de Moreto fue relegado por un tiempo y sólo hasta hace poco reivindicado, la mayoría de sus obras no han sido estudiadas a fondo, por lo que se necesita que se trabajen más para observar a detalle lo que ocurre en su teatro.

En esto estriba uno de los aportes de esta tesis: se están tomando como objeto de estudio comedias de Moreto que –con excepción de *El desdén con el desdén*– no cuentan con muchos trabajos, y los que hay, o son viejos o recientes, ya que durante mucho tiempo fueron ignoradas y sólo en los últimos años consideradas gracias a que se elaboró su respectiva edición crítica por parte de Moretianos. Con este trabajo la bibliografía de Moreto, y de estas comedias en particular, crece. Asimismo, al analizar a estos personajes que coinciden en varios aspectos y cuyas comedias comparten similitudes, se ha podido

discernir lo que sucede con el personaje femenino moretiano y cómo, aún con las semejanzas que se observan, se aprecia un tratamiento distinto en cada una. De acuerdo con esto, se pone de manifiesto que no se debe generalizar al personaje femenino moretiano, sino que es importante discriminar en cuanto a una serie de pautas, tales como el estatus del personaje o el género de la comedia y el tono que predomina en ésta.

Finalmente, esta tesis podría estudiarse desde otros puntos de vista, por ejemplo: analizar a estos personajes junto con los de otras princesas moretianas que no comparten sus mismas particularidades, así como considerar a las reinas o ver cómo Moreto aborda a la mujer en comedias donde no se trata de un personaje perteneciente a la realeza, además de considerar otros géneros, y no sólo el palatino; también se podría hacer un estudio en el que se le dé más énfasis a otros temas, como el honor o el amor, y no tanto el decoro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALBORG, J. L., *Historia de la literatura española. Época barroca*, 2da. ed. con índice de nombres y obras, Madrid: Gredos, 1999, pág. 802.

ALONSO DE SANTOS, J. L., *La escritura dramática*, 3° ed., Madrid: Castalia, 2008.

ÁLVAREZ SELLERS, M. R., "¿"Los casos de honra son mejores"?: Moreto o la deconstrucción de la tragedia", *eHumanista*, 23, 2013, pp. 21-60.

ARELLANO, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1995, pág. 125.

BENNASSAR, B., *La España del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 2001, pp. 22-24.

BUENO, L., *Heroínas con voz propia. El discurso femenino en los dramas de Calderón*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2003.

CAAMAÑO ROJO, M. J., "Refundición y procesos de colaboración en el teatro del Siglo de Oro", en *Compostella áurea: Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coord. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, 2008, pp. 53-63.

CACHO, M. T., "Los moldes de Pymalión (sobre los tratados de educación femenina en el Siglo de Oro", en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. III, coord. I. M. Zavala, Madrid: Anthropos, 1993, pp. 177-214 (La Mujer en la Literatura Española).

CALDERA, E., *Il teatro di Moreto*, Pisa: Goliardica, 1960.

CAPEL MARTÍNEZ, R. Ma., "Mujer, sociedad y literatura en el Setecientos español", *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), pp. 103-120.

CASA, F. P., *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1966 (Harvard Studies in Romance Languages, 29).

CASCALES, F., *Tablas poéticas*, edición, introducción y notas de B. Brancaforte, Madrid: Espasa-Calpe, 1975 (Clásicos Castellanos, 207).

CASSOL, A., "El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto", en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 165-184.

CASTAÑEDA, J. A., "La 'brava mina' de Moreto", en *Homenaje a William L. Fichter*, ed. D. Kossoff and J. Amor y Vázquez, Madrid: Castalia, 1971, pp. 139-149.

CASTELLS, R., "El papel contradictorio de la mujer esquiva en *El desdén, con el desdén*", en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, eds. A. González, S.

González y L. von der Walde Moheno, México: El Colegio de México/AITENSO/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, pp. 205-215.

CHRISTIAN, C. E., *La originalidad de Moreto en su uso de comedias anteriores*, tesis MA, Houston, Texas: Rice University, 1973.

CORTIJO OCAÑA, A., "*Industrias contra finezas* de Agustín Moreto. La historia de Hungría en el teatro de Moreto", *Estudios Hispánicos*, 24 (2016), pp. 143-156.

_____, "*Industrias contra finezas* de Agustín Moreto. Tras la estela de Calderón", *Cincinnati Romance Review*, 41 (2016), pp. 1-15.

COUDERC, C., *Galanes y damas en la comedia nueva. Una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Vervuert, 2006.

_____, "Refundición de refundiciones: *Dom César d'Avalos* de Thomas Corneille (1674) y la comedia española", en *Actas del Seminario* «*Siglo de Oro y Reescritura*». *I. Teatro, Criticón*, 72 (1998), pp. 125-142.

COVARRUBIAS, S., *Tesoro de la lengua española*, consultado digitalmente en: http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/638/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/

CUEVA, J. de la, *Exemplar poético*, ed. crítica de J. M. Reyes Cano, Sevilla: Ediciones Alfar, 1986.

DÍAZ LARIOS, Luis F., "Moreto refundido por Zorrilla", en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, intro. de Antonietta Calderone, Messina: Armando Siciliano Editore, 1993, pp. 225–36.

FARRÉ VIDAL, J., "La comicidad y los graciosos en *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto", en *Compostella aurea [Recurso electrónico]: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*, coord. por A. Azaustre Galiana, S. Fernández Mosquera, España: Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 115-124.

GAVELA GARCÍA, D., "La historia reciente, la materia bíblica y la ficción en la reescritura de Agustín Moreto", *RILCE: Revista de Filología Hispánica*, 29, 2 (2013), pp. 319-336.

GÓMEZ CANSECO, L., "Arias Montano y la dignidad de la mujer", en *Vivir al margen: mujer, poder e institución literaria*, coord. M. P. Celma Valero y M. Rodríguez Pequeño, Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009, pp. 83-93.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, L. M., "La mujer en el teatro del Siglo de Oro español", *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 6-7 (1994-1995), pp. 41-70.

GONZÁLEZ MAESTRO, J., "Poética clásica y preceptiva lopesca en el teatro experimental cervantino. Sobre decoro y polifonía", en *El teatro en tiempos de Felipe II. XXI Jornadas de teatro clásico (Almagro, 1998)*, ed. F. B. Pedraza y R. González Cañal, Almagro: Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pág. 65-82.

GONZÁLEZ MAYA, J. C., "*Vejamen* de D. Jerónimo Cáncer. Estudio, edición crítica y notas", *Criticón*, 96 (2006), pág. 106.

GRILLI, G., "Un licenciado de vidrio: re-escritura y autoparodia según Moreto (con Cervantes y Lope al fondo)", en *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro, Burgos-La Rioja15-19 de julio 2002*, vol. II, eds. F. Domínguez Matito y M. L. Lobato López, Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 957-975.

HARO CORTÉS, M., "Mujer, corona y poder en un espejo de princesas: *El jardín de las nobles doncellas* de Fray Martín de Córdoba", en *Vivir al margen: mujer, poder e institución literaria*, coord. M. P. Celma Valero y M. Rodríguez Pequeño, Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009, pp. 43-57.

HOWE, E. T., "The Education of Diana in Agustín Moreto's *El desdén, con el desdén*", *Romanische Forschungen*, 102, 2–3 (1990), pp. 149–162.

JOUISSE, C., *Moreto transposant Lope de Vega*, Memoire pour l'obtention du diplôme d'études supérieures, Université de Paris, 1954.

KENNEDY, R. L., "Manuscripts Attributed to Moreto in the Biblioteca Nacional", *Hispanic Review*, 4, 4 (1936), pp. 312-332.

_____, *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton: Mass., 1932.

KIRBY, C. B., "Hacia una definición precisa del término refundición en el teatro clásico español", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, J. M. Bricall y E. L. Rivers, II, Barcelona: PPU, 1992, pp. 1005–11.

LECHNER, C., "La influencia de la familia, el Estado y la Iglesia en la construcción del matrimonio en los manuales matrimoniales españoles de la época moderna", en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster 20-24 de julio de 1999*, ed. C. Strosetzki, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2001, pp. 782-792.

LOBATO, M. L., "Agustín Moreto", en *La recuperación del patrimonio teatral del Siglo de Oro. Los proyectos de edición de los principales dramaturgos*, ed. G. Vega, Valladolid:

Ayuntamiento de Olmedo, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 135-147 (Colección Olmedo Clásico).

_____, "Agustín Moreto, un dramaturgo en busca de escenarios", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 29 (2014), pp. 153-176.

_____, "Agustín Moreto: ¿un autor menor de teatro áureo?", en *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular. Actas del Congreso Internacional (Gargnano del Garda, 18–21 septiembre 2005)*, eds. A. Cassol y B. Oteiza, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2007, pp. 119-131 (Biblioteca Áurea Hispánica, 48).

_____, "El patrimonio teatral de Agustín Moreto en el siglo XXI", *eHumanista. Journal of Iberian Studies (California). Agustín Moreto: Theatre and Identity*, 23 (2013), pp. 2-20.

_____, "El teatro de Moreto. Estado de la cuestión", *Insula*, 802 (2013), monográfico dedicado a *El teatro del Siglo de Oro en primer plano*, pp. 15-18.

_____, "Escribir entre amigos: hacia una morfología de la escritura dramática moretiana en colaboración", *Bulletin of Spanish Studies*, 92, 8–10 (2015), pp. 333-346.

_____, "Hacia la edición crítica del teatro completo de Agustín Moreto. Un trabajo en marcha", en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, ed. A. J. Close y S. M. Fernández Vales, Vigo: Asociación Internacional del Siglo de Oro/Madrid: Iberoamericana, 2006, pp. 407-412.

_____, "La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)", *Studia Aurea*, 4 (2010), pp. 54-71.

_____, "Los fundamentos de Moreto", en *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*, eds. A. Blecua, I. Arellano y G. Serés, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, Universidad de Navarra, 2009, pp. 207-229.

_____, "Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637–1654)", en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2008, pp. 15-37.

_____, "Moreto y la comedia palatina", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31 (2015), pp. 209-230.

_____, BYRNE, C., "Bibliografía descriptiva del teatro de Agustín Moreto", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 85, 78 (2008), pp. 227-278.

LOMBA Y PEDRAJA, J. R., "El rey don Pedro en el teatro", *Homenaje a Menéndez y Pelayo*, Madrid: V. Suárez, 1899, T. II, pp. 257-339.

LÓPEZ PINCIANO, A., *Philosophia antigua poética*, ed. de A. Carballo Picazo, vol. II, Madrid: CSIC, 1973 (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, XX).

MARAVALL, A., *Teatro y literatura barroca*, Barcelona: Crítica, 1990.

MARTÍNEZ BERBEL, J. A., "Agustín Moreto reescribe a Lope de Vega: cuestiones espaciales", en "*Monstruos de apariencias llenos" Espacios de la representación y espacios representados en el teatro áureo*, Barcelona: Prolope, 2011, pp. 167-183.

MATA INDURÁIN, C., «"El «noble al revés»: el antimodelo del poderoso en la comedia burlesca del Siglo de Oro", *Literatura: teoría, historia y crítica*, 6, 2004, pp. 148-182.

MIGUEL MAGRO, T. de, "A Study of Women's intelligence in Moreto's *No puede ser*", *Bulletin of the Comediantes*, 62, 1 (2010), pp. 79-102.

Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto, ed. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 9-10.

MORETO, A., *Amor y obligación*, ed. de Moretianos a cargo de María Carmen Pinillos: http://www3.ubu.es/proteo/docs/ Comedias/AmorObligacion.pdf.

_____, *Comedias escogidas*, coleccionadas e ilustradas por L. Fernández-Guerra Orbe, Madrid: M. Rivadeneyra, 1856.

_____, *El desdén con el desdén*, ed. de Moretianos a cargo de María Luisa Lobato: http:// www3.ubu.es/proteo/ docs/Comedias/Desden.pdf

_____, *El poder de la amistad*, ed. de Moretianos a cargo de Miguel Zugasti: http://www3.ubu.es/ proteo/docs/Comedias /PoderAmistad.pdf

_____, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto (I)*, estudio y edición de M. L. Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 2003, pág. 22.

_____, *Industrias contra finezas*, ed. de Moretianos a cargo de José María Ruano de la Haza: http://www3.ubu.es/proteo /docs/Comedias/Industrias.pdf

NAVARRO DURÁN, R., "«Las damas no desdigan de su nombre»", en *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico: Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008*, coord. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y A. García González, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 133-152.

ONTIVEROS VALDÉS, A., "La caracterización del gracioso en las comedias de enredo de Moreto", en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed. A. González,

S. González y L. von der Walde Moheno, México: El Colegio de México / AITENSO / Universidad Autónoma Metropolitana, 2010, pp. 297-310.

ONTIVEROS VAQUERO, M. D., "El teatro de Moreto en Francia o ¿Thomas Corneille seguidor de Moreto?", en *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción. Actas del Congreso Internacional (Murcia, 9-11 Noviembre 1995)*, ed. A. L. Pujante y K. Gregor, Murcia: Universidad de Murcia, 1996, pp. 383-398.

PARKER, A. A., "Aproximación al drama español del Siglo de Oro", en *Calderón y la crítica: Historia y antología*, ed. M. Durán y R. González Echevarría, Madrid: Gredos, 1976, pp. 330-357.

PICOCHE, J. L., "De Moreto a Zorrilla. Un estudio sobre la refundición de *Las travesuras de Pantoja* con el título *La mejor razón, la espada*", *Crítica Hispánica*, 17, 1 (1995), pp. 104–116.

PRADES, J. de J., *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid: CSIC, 1963.

PASTENA, E. di, "*Sin honra no hay amistad* y *El desdén, con el desdén*. Aspectos del teatro cómico de Francisco de Rojas y Agustín Moreto", en *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, 13-15 julio 1999)*, eds. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, Almagro, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 103-119 (Corral de Comedias, 10).

RICO, F., "Introducción" en: MORETO, A., *El desdén, con el desdén*, ed. F. Rico, Madrid: Castalia, 1971, pp. 29–43.

RISSEL, H., "Agustín Moreto y Cabaña: A Transitional Playwright and His Heroines", *Bulletin of the Comediantes*, 46, 2 (1994), pp. 219–128.

_____, *Three Plays by Moreto and Their Adaptation in France*, New York: Peter Lang, 1995 (Ibérica 11).

RODRÍGUEZ CUADROS, E., "Si no ha dar voto, a dar voces»: Mujer y poder en el Siglo de Oro", en *Vivir al margen: mujer, poder e institución literaria*, coord. M. P. Celma Valero y M. Rodríguez Pequeño, Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009, pp. 97-136.

ROMANOS, M., "Del llanto a la risa: modos de construir los personajes femeninos en la comedia áurea", en *Damas en el tablado: XXXI Jornadas de Teatro Clásico: Almagro, 1, 2 y 3 de julio de 2008*, coord. F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y A. García González, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pp. 113-132.

RUIZ, I., “El espacio de la Danza en la comedia palatina del Siglo de Oro español a través de un ejemplo concreto: *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto”, *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, 7 (2011), pp. 23-32.

RUIZ RAMÓN, F., *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid: Cátedra, 1988, pág. 135.

SÁEZ RAPOSO, F., “El empleo de la música y efectos sonoros en la *Primera parte* de las comedias de Agustín Moreto”, en *El Siglo de Oro antes y después de El Arte Nuevo: Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*, coord. O. A. Sambrian-Toma, Craiova: Sitech, 2009, pp. 102-111.

_____, “El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon”, en *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. N. Fernández Rodríguez, Bellaterra: Grupo de Investigación PROLOPE-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, pp. 195-225.

_____, “El teatro áulico de Moreto”, *Hispania Felix. Revista Rumano-Española de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro*, 3 (2012), pp. 164-187.

_____, “Espacio, aspecto y función dramática del personaje del demonio en el teatro de Agustín Moreto”, en *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, eds. M. L. Lobato, J. San José y G. Vega, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016, pp. 523-572.

_____, “Hacia una teoría de lo espectacular en las comedias de Agustín Moreto”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 2 (2011), pp. 433-458.

_____, “Música y efectos sonoros en el teatro de Agustín Moreto: *Segunda parte* de comedias”, *eHumanista*, 23 (2013), pp. 225-257.

SÁNCHEZ DUEÑAS, B., “Mujer y literatura en los Siglos de Oro”, en *Voces femeninas: hacia una nueva enseñanza de la literatura*, coord. M. del C. Servén Díez, Madrid: Pliegos, 2008, pp. 67-133.

SÁNCHEZ IMIZCOZ, R., “La influencia de Moreto en Francia e Inglaterra”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos-La Rioja, 15-19 julio 2002*, eds. M. L. Lobato y F. Domínguez Matito, vol. II, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 1599-1607.

SPANG, K., *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona: Eunsa / Ediciones Universidad de Navarra, 1991.

SUÁREZ MIRAMÓN, A., "La mujer desde la perspectiva de los personajes en Moreto", en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, eds. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2008, pp. 317-335.

TRAPERO, P., "Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto", *Epos. Revista de Filología*, 11 (1995), pp. 189-206.

UBERSFELD, A., *Semiótica teatral*, traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal, Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia, 1989.

VACCARI, D., "Una reescritura italiana de *Fingir y amar* de Agustín Moreto", *Anagnórisis*, 15 (2017), pp. 111-136.

VALBUENA PRAT, Á., "El arte expresivo y teatral de Moreto", en *El teatro español en su Siglo de Oro*, 2da. ed., Barcelona: Planeta, 1969, pp. 377-384.

VALDÉS, J., *Diálogo de la lengua*, edición, introducción y notas de J. Lope Blanch, Madrid: Castalia, 1969 (Clásicos Castalia, 11).

VEGA, L. de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. J. M. Rozas, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Consultado en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-nuevo-de-hacer-comedias-en-este-tiempo--0/html/ffb1e6c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html

VITSE, M., "El hecho literario", en *Historia del teatro en España*, dir. J. M. Díez Borque, Madrid: Taurus, 1983, pág. 593.

WALTHAUS, R., "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: Actas del II coloquio del Aula-Biblioteca "Mira de Amescua", celebrado en Granada-Úbeda del 7 al 9 marzo de 1997 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, coord. R. Castilla Pérez y J. A. Martínez Berbel, Granada: Universidad de Granada, Instituto de Estudios de la Mujer, 1998, pp. 137-160.

ZUGASTI, M., "Autoridad textual y piratería, con sombras de memorión al fondo, en las dos primeras ediciones de *El poder de la amistad* (1654), de Moreto", *Boletín de la Real Academia Española*, XCI, CCCIII (2011), pp. 169-191.

_____, "Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el siglo de Oro", en *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, ed. E. Galar y B. Oteiza, Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, pp. 159-185 (Publicaciones del Instituto de Estudios Tirsianos 15).

_____, “Vicisitudes de la escritura teatral en el Siglo de Oro: dramaturgo, censores, cómicos e impresores alrededor del texto de *El poder de la amistad*, de Moreto”, en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto,* eds. M. L. Lobato y J. A. Martínez Berbel, Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2008, pp. 39-72.

ZÚÑIGA LACRUZ, A., “La figura de la reina. Mujer poderosa en el teatro áureo”, en «*Scripta manent*»*: Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigaciones Siglos de Oro (JISO 2011)*, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, Pamplona: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 449-458.

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00354
Matrícula: 2163800451

EL DECORO DE LAS PRINCESAS EN ALGUNAS COMEDIAS PALATINAS DE AGUSTÍN MORENO.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:30 horas del día 9 del mes de octubre del año 2018 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. MARCELO SERAFIN GONZALEZ GARCIA
DRA. JUDITH FARRE VIDAL
MTRA. ALMA LETICIA MEJIA GONZALEZ

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: PAULA COLIN BADILLO

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

PAULA COLIN BADILLO
ALUMNA

REVISÓ

LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTE

DR. MARCELO SERAFIN GONZALEZ GARCIA

VOCAL

DRA. JUDITH FARRE VIDAL

SECRETARIA

MTRA. ALMA LETICIA MEJIA GONZALEZ

Con base en la facultad que me otorga el Acuerdo 9/2002 del Rector General que formaliza la creación, estructura orgánica funciones de la Dirección de Sistemas Escolares, apartado Tercero, incisos k), l) y s), y de conformidad con la información y documentos escolares que integran el expediente de **COLIN BADILLO PAULA** con matrícula **2163800451**, la denominación correcta de la idónea comunicación de resultados es **"EL DECORO DE LAS PRINCESAS EN ALGUNAS COMEDIAS PALATINAS DE AGUSTÍN MORETO"**, lo cual se aclara para los efectos legales ha que haya lugar.

Mtra. Rosalía Serrano de la Paz
Directora de Sistemas Escolares