La mujer desde la perspectiva de los personajes en Moreto

Ana Suárez Miramón
UNED

Desde los estudios de Kennedy sobre Moreto (1932), la crítica ha coincidido en señalar cómo una de las cualidades más originales de su teatro, la armonía, está asentada sobre el equilibrio de la acción y el decoro de los personajes, justificado por el gran respeto que se tienen a sí mismos [Kennedy, 1983: 900]. Aunque lo diferenciador del teatro de Moreto es, sin duda, la humanidad y capacidad de expresar (o silenciar) sentimientos por parte de sus personajes, la mayor parte de las veces, sin embargo, ese sentimiento contenido o reservado para sí mismo o para sus más allegados, constituye un estímulo dramático que orienta la acción. Si bien sus personajes no se dejan arrastrar por las pasiones, tampoco están dispuestos a aceptar aquello que las circunstancias les imponen. En ese proceso de contención y manifestación se plasma la dialéctica de la conciencia en la que es maestro Moreto quien, sin llegar a las profundidades de Calderón, expone interesantes dilemas sobre los comportamientos humanos.

Su magisterio no consiste en expresar hondos problemas de la existencia sino en transmitir las ansias del hombre por resolver de modo favorable sus dudas cotidianas y mantener unas relaciones armoniosas con los demás sin que el yo quede resentido. Como escribió Caso, y corroboró Varey, Moreto «elige temas que implican al hombre en sociedad más que la exploración de la condición humana» [Varey, 1999: XLV]. Por ello, la «técnica de miniatura», el «tono menor», «el buen gusto», «el equilibrio», consideradas por Valbuena como las cualidades que mejor se avienen con sus creaciones [1969: 378-381], no están reñidas con la habilidad para plantear enredos y construir una perfecta

estructura dramática, además de idear personajes cuya mayor originalidad se manifiesta en el discurso verbal, precisamente por ser éste el que marca las relaciones sociales. La tensión entre palabra y silencio, entre ironía y seriedad, humor y gravedad constituye el medio de avance de la acción a la vez que el mejor resorte dramático por el que se manifiestan sus personajes, algunos de los cuales, como el lindo don Diego, reúnen además gestos teatrales de tal magnitud que han dado lugar a un tipo de comedia (figurón).

En la concepción del personaje no sólo valora Moreto el sentido práctico de la vida sino la dignidad de la persona, lo cual le obliga a refrenar sus impulsos y contrastarlos con la razón, principio que frecuentemente aparece en su obra y que ha justificado su posible relación con la comedia neoclásica [Caldera, 1960]. Esa proximidad entre persona y personaje hace que las ficciones de Moreto hayan podido considerarse «equivalentes reales»[1] en cuanto están más cerca que las de otros autores a los seres humanos. Sin embargo, ese «agregado complejo agrupado unitariamente en torno a un nombre» (como define Ubersfeld [1989: 90] al personaje dramático) actúa en Moreto sin grandes pretensiones aunque transmita los problemas más importantes con los que puede identificarse cualquier espectador. La enunciación escénica y la imaginaria, en terminología de Ubersfeld [1989: 177], funciona con tanta coherencia en su teatro que cuando los personajes se muestran en escena sobresalen más sus cualidades humanas gracias a la aparente naturalidad de sus creaciones, siempre alejadas del arrebato pasional o del desbordamiento expresivo.

La polivalente riqueza de lo concreto humano [1985: 285] se configura en sus creaciones con una gran abundancia de elementos y los diversos tipos genéricos de la comedia clásica adquieren en su obra un matiz singular desde cuya perspectiva contemplan y analizan el mundo y a los demás personajes. Ese matiz consiste, desde nuestro punto de vista, en el sentimiento de dolor, nostalgia, melancolía, ensimismamiento, soledad o tristeza (términos todos muy reiterados en su obra) que muestran tanto galanes como damas. Se podría decir que se mueven, en palabras de Cernuda, entre la realidad y el deseo. Esa realidad puede llamarse honor, en el caso de los hombres, y decoro en el de las mujeres. De ahí el valor de la discreción que, como en los personajes calderonianos, hace triunfar a quien resiste, según el modelo

[1] En terminología de Ronen, aceptada por Montalbetti y recogida por Oliva Bernal [2004: 34].

de Gracián.[2] Pero a causa de esa realidad, ni unos ni otros pueden ver cumplidos sus sueños, gustos o deseos, y de ahí surge la obligada agonía que, en muchos casos, expresa la tensión entre el no querer aceptar imposiciones y el sentirse obligado a soportarlas. Esa agonía, expresada como desdén en ocasiones, constituye un conflicto dramático añadido a la tensión psicológica propia del amor que lucha por derribar los muros de los espacios cerrados y alcanzar la libertad.

Precisamente el encargado de unir esos dos mundos antagónicos es el gracioso que en Moreto, como en Calderón o en Rojas, representa todo un homenaje a la cultura popular. En sus nombres se puede reconocer un complejo haz de recursos prácticos que han de tenerse en cuenta por su utilidad en la vida diaria (Tarugo, Pimiento, Perejil, Polilla, Chichón, Colmillo, Luquete, Torrezno, Tacón, Mosquito, Tronera) con cuya experiencia se solucionan los conflictos humanos y, por supuesto, los dramáticos. De ahí que aporten un conocimiento pragmático y funcional a los dos mundos, el cerrado de las normas, y el abierto de los sentimientos, estableciendo caminos entre ambos mediante la gracia, la chispa popular, la perspicacia y, sobre todo, el sentido común de la persona experimentada en la realidad y ajena a todo lo que no sea pragmatismo. Evidentemente el gracioso es quien relaciona a la dama y el galán en el tema amoroso y también quien aporta una perspectiva espontánea y natural en el juego de las rígidas convenciones sociales. Gracias a sus bromas y burlas también consigue alejar la melancolía de los personajes, hacerlos salir de sí mismos y devolver la armonía a las almas atormentadas.

En el caso de los personajes femeninos, llama la atención su cercanía con el ser humano mujer, tanto por su variedad como por ciertos comportamientos. No se trata de un personaje realista sino de una ficción construida a base de ingredientes tan naturales que, aun siendo muy diversos, siempre atienden a lo específicamente humano y no a lo heroico o meramente tipológico (dama/galán), aunque también haya ejemplos de personajes absolutamente abstractos[3] (*Trampa adelante*). En general, su función en la comedia es fundamental en cuanto es objeto y sujeto del conflicto amoroso, además de foco y elemento que hace progresar la acción. Asimismo, su discurso, tanto introspectivo como exteriorizado, atiende a las dos dimensiones del ser humano, individual y social,

[2] Caldera ya puso de relieve la relación entre Moreto y Gracián [1960: 26-30 y 96 y ss.]. Por nuestra parte, ya dedicamos atención especial a la relación de Calderón y Gracián en nuestra edición de *El gran mercado del mundo* [2004: 148-156].

[3] Para la dificultad de caracterizar al personaje del teatro áureo ver Ynduráin, 1985: 27-36.

y tanto en un caso como en otro refleja la dualidad correspondiente. Al conflicto íntimo entre razón-sentimiento se añade el propio de la época entre convención (honor) y utopía (libertad) que permite multiplicar los efectos dramáticos. Si la prudencia caracteriza a los personajes de Moreto, en el caso de la mujer está más acentuada, hasta el punto de identificarse con el silencio, una de las cualidades que los moralistas más habían elogiado y enseñado para conseguir la sabiduría y virtud femenina (desde Vives a Fray Luis de León, Pedro de Luján, etc.). De ahí que los personajes femeninos moretianos permanezcan más callados y contenidos que las de otros autores (Lope, Tirso, Calderón, Rojas) y resuelvan sus conflictos sólo tras complicadas tensiones interiores que se manifiestan en el escenario con juegos dialécticos entre los silencios de los apartes y la palabra contenida. Esta actitud de la mujer está relacionada con la preferencia del autor por situarla en espacios cerrados o en jardines, y no en espacios abiertos o agrestes, más apropiados para expresar los instintos o las pasiones. Incluso cuando aparece en un espacio abierto, la mujer se recluye aún más en su intimidad y tampoco revela sus emociones.

En la construcción de este personaje, a diferencia del gracioso, que tiene autonomía propia y por tanto actúa con decisión individual, se hace necesaria la presencia de otros para que ella se dé a conocer. Por ello son los demás personajes quienes, cada uno desde su perspectiva, nos permiten ver el carácter y los sentimientos de la mujer. En su caracterización, funciona perfectamente la teoría de Gené sobre el personaje dramático, y se puede afirmar que las mujeres se revelan mediante «el enfrentamiento de fuerzas, de relaciones de oposiciones que el autor construye de modo racional» [1985: 68-69]. En general, el juego dramático se establece gracias a la alternancia de las opiniones de los demás con su propio silencio. A medida que el silencio oculta más un sentimiento surge una nueva tensión, que concluye cuando, tras conseguir el desenlace deseado, estallan sus sentimientos. La confesión de Inés, en la tercera jornada de *El parecido en la corte,*[4] «[el amor] estaba oculto / en la cárcel de mi silencio» [vv. 2464-2465], puede servir de ejemplo de la actitud que tienen los personajes femeninos de Moreto al no poder aunar razón y deseo. Además, suele ser habitual en su teatro que estos personajes aparezcan después de que un hombre haya hecho su presentación, normalmente a partir de una narración actualizadora que deja al descubierto un primer conflicto correspondiente al pasado, a la vez que crea la expectación propia del personaje que funciona en escena a pesar

[4] Ed. de José Prades, 1965.

de su ausencia [Díez Borque, 1985: 64]. Sin embargo, en Moreto, lejos de una admiración sin reservas, o un entusiasmo repentino por el que se ha dejado llevar un galán sólo por contemplar a una dama (usual en la comedia), esta primera caracterización suele ir acompañada de un tono de tristeza, reserva, melancolía, indiferencia o desdén, según los casos, aunque también su belleza pueda impresionar al galán de tal modo que le deje grabada su imagen en el alma y no pueda dejar de pensar en ella (como le ocurre a Fernando con Inés en *El parecido en la corte*). Aunque el motivo de la estampación de la amada en el alma del amante se remontase a Platón (además de estar documentada en la Biblia), tal como estudió Serés [1996: 146-180], y cobrara fuerza con los tratadistas neoplatónicos, su traslado al teatro representó una posibilidad de imaginería visual que no desatendió Moreto, gran aficionado también a la pintura. Hemos seleccionado diferentes personajes muy distintos entre sí como muestra de la variedad de tipos creados por este dramaturgo. Unos están basados en la historia, otros en la mitología y los más en la sociedad de la época. Sin embargo, el rasgo común de todas las mujeres es la gran voluntad para realizar sus deseos.

La mujer como espejo de la mítica Diana: dual, antagonista, activa y expresiva

Uno de los ejemplos más completos es el de la princesa Diana, de *El desdén, con el desdén.*[5] Ya su nombre es simbólico de la dualidad mítica femenina, entre luz y sombra, naturaleza y espiritualidad, diosa de la caza y defensora de la castidad. En este caso, la alternancia se concreta en la inclinación de Diana por el estudio (vida contemplativa) y el progresivo descubrimiento de su sentimiento amoroso (activa). El cambio se produce gracias al desdén de Carlos, que actúa dramáticamente como prueba cuya superación permite su triunfo y el reconocimiento en Diana de su segunda naturaleza (instintiva) y de su mayor fuerza, que se impone a la primera. En la obra, el espectador comienza a conocer a Diana por el parlamento narrativo de Carlos. Por él accedemos a su personalidad, pero de forma progresiva. Primero con datos externos en donde el galán muestra su imparcialidad al calificarla. Destaca su *entereza, esquivez, decoro, recato* (considerado incluso como grosería), *ingenio*

[5] Cito por la edición de Lobato, en www.moretianos.com

[vv. 177-188] y nos da a conocer su inclinación por la filosofía y la mitología [vv. 175-208], en cuanto ejemplos actualizadores de un pasado integrado en forma de conciencia. Por ello no sólo le interesaban los libros sino las pinturas que, como historias vivas, le recordaban lo que ya había asentado la tradición en correspondencia con sus principios, en este caso el desprecio por los hombres y su aversión al amor.

Por esa primera información narrativa sabemos que sus habitaciones estaban presididas por pinturas con escenas de Diana cazadora, de Dafne huyendo de Apolo, de Anajarte, y de Aretusa, es decir, de todos los personajes femeninos unidos por su común desprecio a los hombres y al amor. Para ella esas ninfas se habían convertido en espejo en donde se miraba. Pero si al principio nos encontramos con esta imagen esquiva y casi grosera, de la por entonces sólo «hermosura modesta» [v. 85], cuando Carlos se siente desdeñado la va viendo cada vez más hermosa hasta enamorarle, de acuerdo con las normas neoplatónicas, y dejarle enajenado. El criado Polilla, amparado en su conocimiento de la condición humana, traza un plan, y así accede al entorno de Diana y luego a ella directamente. Tras Carlos, es el padre de la joven quien nos da una nueva imagen aún más inflexible que la anterior. Como padre habla del «ciego desvarío» de su hija, de su falta de razón, inobediencia, furor e incluso determinación disparatada de suicidarse antes que casarse [vv. 439-450]. Otro personaje masculino, Gastón, explica ese comportamiento por su tendencia al estudio [vv. 451-454], pero el tercer pretendiente, el príncipe de Bearne, lo considera un capricho que sólo puede vencerse con la constancia [vv. 460-468], respuesta que aprovecha Carlos para identificarse con esta propuesta e iniciar así su propio plan. Tras las diferentes descripciones y explicaciones de su conducta a partir de lo que podría considerarse la voz social masculina, se nos presenta directamente Diana.

Su aparición está envuelta en música y canto. Una canción sobre la huida de Dafne ante el acoso de Apolo le sirve para identificar el «honesto desdén» [v. 552] de la ninfa con el suyo propio. Conforme Diana va glosando la letra, e identificándose con la diosa esquiva, le corresponde a las otras mujeres (de nuevo la voz de la colectividad, en este caso femenina) dar su opinión. Cintia, primero para sí misma y después en voz alta, mediante un razonado diálogo, le hace ver la diferencia entre ser agradecida (consecuencia de la razón) y ser liviana (ligereza exagerada), pero Diana considera tan cercanos agradecer y amar que no quiere arriesgarse a ser agradecida con los hombres. Tan inflexible se muestra ante cuanto signifique sentimiento hacia un hombre que otra mujer, Laura, llega a considerarla hermafrodita.

La entrada en acción, primero de Polilla, que se hace pasar por un médico conocedor de las enfermedades causadas por el amor, y, después, de los pretendientes, nos van transformando la imagen primera de Diana, no sin un previo juego de enfrentamientos dialécticos en donde el término desdén se convierte en centro dramático al que acuden los implicados para expresar su doble sentimiento, de indiferencia exterior y pasión interior. El proceso de transformación es lento. En principio ella acepta el galanteo por diversión, pero cuanto más rechazada se siente más deseos tiene de rendir a su oponente (Diana cazadora) sólo por asegurarse su capacidad de decisión. Sin embargo, una vez que él le confiesa la imposibilidad de enamorarse de una mujer como ella, comienza el desafío mutuo. Ella entonces declara su *simpatía* por él (otro término muy frecuente en Moreto) por ocurrirle lo mismo que a ella y se intercambian términos como respeto, discreción y sinceridad ocultando la verdad de cada uno.

Las fiestas de Carnaval y el baile de máscaras ayudan a manifestar ese mundo al revés que traducen los diálogos de ambos en donde cada intento de confesar una pasión es cercenado por la brusquedad del rechazo del otro. Nuevos términos como *necio, rendir, tibieza, fingir, amor, agudeza,* se van alternando con *querer, fuego, pasión, abrasar,* para mostrarnos en paralelo los sentimientos de ambos que, en ella sólo son, según confiesa, una forma de «abrasarle a desprecios» [v. 1738] pues sigue considerándose *peña*. La cita en el jardín en ropa interior y con músicas tiene por objeto ablandarle decididamente —«aunque arriesgue mi decoro, / he de vencer sus desvíos» [vv. 1837-1838]—, pero él resiste siguiendo el consejo de Polilla quien le ha ido orientando en sus progresos, hasta desvelarle cómo ella ya está abrasada, aunque no quiera rendirse. Nuevas músicas elogian ahora al Amor y al sentirse sola, sin compañía en el baile, llama a Carlos y establece con él un diálogo filosófico y conceptual sobre el *querer no querer,* no sin antes haber hecho él toda una disertación sobre la libertad, única amada en quien confía. Cuando por fin ella acepta estar enamorada y Carlos espera oír su nombre y su triunfo, Diana confiesa que es el príncipe de Bearne el elegido. A duras penas se repone Carlos y le paga con la misma moneda: ella espera oír su nombre pero escucha el de Cintia. Sin contenerse ya, Diana concatena toda una serie de preguntas retóricas llamándole *ciego* y *necio* a él, y a Cintia todo tipo de improperios (*fea, torpe, indiscreta, sosa* y *sucia*), a lo que él contesta desmintiendo todo en el perfecto retrato renacentista en donde elogia *cabello, frente, ojos, labios, cuello* y *talle*, rematando su discurso pidiéndola perdón por alabar una belleza femenina ante

otra, aunque se trate de la que va a ser su mujer. Totalmente enfurecida, y enajenada (propio de la enfermedad de amor),[6] confiesa a Polilla tener un volcán, estar ardiendo y sentirse abrasada [vv. 2513-2515], y éste la azuza a agredirle por semejante trato haciéndole ver que tiene celos. Tras sufrir otros vaivenes psicológicos, al fin es ella quien debe decidir, y finalmente elige a Carlos por haber sabido vencer su desdén con el propio.

Los parlamentos de Diana con los demás personajes cumplen todos los requisitos establecidos por Hermenegildo [1995: 245-265] para determinar el control de la dramatización. Es ponente, oponente, carnavalesca, metateatral en sus preguntas interiores, imperativa, relatora, informante, etc. En la creación de este personaje sobresalen cualidades que, si bien no podemos olvidar que son ficción, responden a un arquetipo de persona culta, humanista, irónica, sensible y lo suficientemente inteligentes como para reaccionar ante un comportamiento, pero haciéndolo pausadamente como corresponde a un proceso mental y reflexivo necesario para llegar al desenlace deseado. Precisamente cada uno de los pasos obligados desencadena un enfrentamiento dialéctico, basado ante todo en un juego de lenguaje discursivo por el que Diana se enfrenta a su conflicto interior (vida-cultura). Para conseguir esta creación Moreto ha utilizado una serie de personajes, la mayoría masculinos, cuyas visiones personales (desde la experiencia, la razón, la objetividad, el sentimiento) nos muestran la personalidad ambivalente de esta mujer a la vez que el ambiente de respeto mutuo en donde ninguno de los dos obliga ni condiciona al otro. En este pacto final, propio de la comedia palaciega, se resuelve el temor de la protagonista a perder su libertad y a no ser verdaderamente correspondida en sus emociones[7] a la vez que se llega al equilibrio tras el constante pulso dramático de la acción.

La mujer como prototipo de virtudes morales

Muy diferente a este tipo de mujer activa, libre y decidida es la Reina del drama histórico, *Antíoco y Seleuco.*[8] Al ser Reina (Erasístrato) y ser la prometida del rey Seleuco, está justificada su actitud, aparentemente estática, conformista

[6] Para el tema y sus características, ver Egido, 1990: 111-141.

[7] Estamos completamente de acuerdo con la interpretación de Mackenzie sobre este aspecto [1994: 161].

[8] Ed. Urzáiz Tortajada, en www.moretianos.com

y silenciosa. Su oponente femenino, Astrea, es sólo mero soporte funcional en cuyo nombre se resume su valor en la obra: ser la mala estrella para el príncipe Antíoco y resultar, al fin, la buena para el rey Seleuco. La trama se organiza a partir de un retrato, encontrado como despojo de una batalla por el joven Antíoco. El príncipe, cuando va a conocer a la mujer que su padre, viudo, ha designado para esposa, se encuentra de noche con ella y ambos se resguardan de una tormenta. La actitud silenciosa y dolorida de Antíoco hace que la Reina le pregunte por la razón de su melancolía. Entonces conocemos la causa: su padre quiere casarle con Astrea pero él no la quiere. Desde que encontró un retrato entre los despojos de una guerra, la imagen quedó grabada en su alma[9] de tal modo que su vida es un desvivirse por saber a quién corresponde el original [vv. 284-355]. Ante la insistencia de la Reina en conocer el retrato, el joven se lo enseña y ella comprueba que es su propia imagen.

Dramáticamente se trata de un caso de presentación de la mujer desde la ausencia aunque esté presente en escena. Ya en palacio conocemos que también su padre, el Rey, se había enamorado a su vez a través de un retrato, aunque no calase en su alma. Allí se manifiesta la generosidad de Astrea quien, sabiendo que el príncipe no está enamorado de ella aunque se disponga a casarse, no le guarda rencor ni quiere venganza por el desprecio sufrido, y en sus palabras puede verse el conflicto entre lealtad/voluntad y razón/deseo [vv. 600-624]. Asimismo, aquí comienza el suplicio silencioso de la Reina quien, alternando su discurso social con el aparte que traduce su imaginación, efecto del sentimiento, y las formas de cortesía con el desmayo de emoción cuando recibe un beso del que iba a ser su hijo, expresa la fuerza de sus emociones que, aun reservadas ante los demás, tienen mayor intensidad que la propia razón y el decoro, términos a los que constantemente acude para alejar los demonios de su sentimiento.

Enfermo el príncipe de melancolía y cada vez más grave de «pasión del alma inmortal» según diagnostica el médico [v. 1025], sólo halla algún consuelo en la música. Por su parte, la Reina enferma también de melancolía, y tras un tormentoso conflicto entre el disimulo al que le obliga el decoro y la tensión de su natural, agravado por la necesidad de mostrar su distanciamiento del príncipe y dirigirse a él mediante ejemplos ocultadores de su yo, se descubre su

[9] Es frecuente en Moreto, como en la mayoría de los personajes dramáticos barrocos, la utilización de esta imagen para definir el amor firme, tal como corresponde a la herencia neoplatónica [Serés, 1996: 142] y se justifica por la importancia adquirida por la pintura en la época.

mal de amor. A una mujer del pueblo llano, Floreta, sin prejuicios, le corresponde hacer ver a la reina que todos han reconocido su enfermedad de amor y lo mismo le dice Luquete,[10] de manera que, entre el padre y el hijo, por una parte, y los criados, por otra, ponen al descubierto el problema, cuya solución vuelve a basarse en la generosidad, real o aparente, pero que cierra el juego dramático en donde el silencio de ambos ha sido el motor del drama.

Aquí, la mujer, Reina, es confidente y amiga, amada y, de alguna manera madre, pues da la luz con su reconocimiento a la vida del joven. Lo curioso de esta obra es que los hombres, padre e hijo, muestran una lealtad mutua inquebrantable e incluso el hijo está dispuesto a dejarse morir de tristeza para no hacer infeliz a su padre. En este marco humano, la mujer sólo puede ser vista desde esa perspectiva colectiva altruista. Ella está a la altura del príncipe y a ambos su propio drama les impide manifestarse, por lo que desde el principio de la obra es el silencio compartido —«el Príncipe ha enmudecido / y yo de verle también» [vv. 517-518]— lo que permite el avance de la acción. Desde luego, se trata de una acción interior, que progresa en verticalidad descendente y se repliega en lo hondo de la conciencia con el abandono incluso de la salud. Frente al vocabulario de muerte y autodestrucción de Antíoco (*sin sentido, dolor, pesares, desdicha, morir, aflicción*), la Reina trata de apartar de sí todo el mundo de la fantasía e imaginación que se ha adueñado de su alma al reconocerse en el retrato —«¡Fuera, locas fantasías!» [v. 774]— y su lucha constante es contra sus inclinaciones y en favor del decoro. En uno de los más extensos diálogos entre Antíoco y la Reina, ella elabora uno de los discursos más dramáticos en cuanto que, aun sabiendo la causa de su mal, tiene que mostrarse ignorante y le da consejos como si estuviera ajena a su sentimiento, aunque lo comparta. El estilo entrecortado del discurso de Antíoco, sus preguntas retóricas, sus dobles alusiones no consiguen romper el cerrado muro del decoro y del disimulo obligado de la Reina y tras el que muestra un sufrimiento constante expresado en los apartes. Ni siquiera a la pregunta directa sobre si le ama es capaz de responder la Reina por sentir que ya no es libre su albedrío, ni tiene voluntad y ni siquiera se siente dueña de su alma, que la deja en manos del Rey para que disponga de ella. En este personaje podemos ver cómo la función de Reina y sus obligaciones se anteponen a sus propios deseos,

[10] Obsérvese que en su nombre (rodaja de limón o naranja para dar más sabor al vino) se resume la labor del gracioso en la obra: conseguir que se den cuenta de que lo natural puede resultar más atractivo.

incluso cuando son tan fuertes que pueden acabar con la propia vida. Es un ejemplo de cómo Moreto resuelve las situaciones extremas: con el silencio y el dolor. En este caso, el dolor, debido a su condición regia, es compartido por el hombre y la mujer. Es un ejemplo de personaje absolutamente opuesto a Diana. Su aparente estatismo y pasividad están compensados dramáticamente por una acción interior absolutamente agónica, que le hacen aparecer como un personaje propio del teatro de ideas.

La mujer activa, también entre la soledad y el tormento del silencio

Hay varios ejemplos de mujeres nobles o herederas del trono que, por su situación, muestran unas mismas cualidades aunque no tan extremas, como la Reina anterior. Tiene gran interés Dantea del drama *Industrias contra finezas*. Aquí, además, se multiplica el personaje femenino al tratarse de dos hermanas gemelas y ofrecer dos posibles comportamientos opuestos. El enfrentamiento es doble, el de Dantea con su hermana gemela Lisarda, y el de aquélla con sus pretendientes. Sin embargo, es Dantea quien ofrece más riqueza psicológica mientras su hermana se define por unos rasgos determinados. El jardín y el palacio son los espacios en donde transcurre la acción.

Se inicia la obra con la lectura de Dantea de una nota en donde, por tercera vez, se le avisa de su posible muerte a manos de un traidor. La primera imagen de la mujer se obtiene aquí, a través de la mirada de otra. Por Lisarda conocemos la superioridad intelectual de Dantea y sus virtudes que, según su hermana, la hacen merecedora del trono. Por su parte, Dantea destaca la fidelidad y humildad de su hermana y, más ecuánime, considera que ambas merecen el trono por igual. El deseo de saber quién desea su muerte y la preocupación por ser querida por sí misma y no por la corona son causa de su melancolía y preferencia por la soledad. Al saber que ha sido designada heredera traza un plan para probar[11] a sus pretendientes (el Conde, Roberto y Fernando) y descubrir quién quiere matarla. Hace saber que es su hermana la heredera y lo primero que conoce es la transformación de Lisarda, que ya desde entonces se muestra despótica, soberbia, autoritaria, vanidosa y despreciativa, hasta el

[11] Obsérvese que, como en Calderón, la prueba constituye un elemento dramático fundamental en Moreto del que se sirven los personajes femeninos para experimentar y no equivocarse.

punto de traicionarla y enfrentarse a ella. También comprueba quién la quiere de verdad, aunque haya llegado a ella por un desdén anterior. Es Fernando quien, en un precioso discurso (escena X de la tercera jornada), cuando cree que ella ha perdido el trono, le ofrece en un reino imaginario, producto de su fantasía, todo el esplendor de palacios, jardines y pinturas que cualquier reino pudiera desear.

La canción «Solo el silencio testigo / ha de ser de mi tormento / y aun no cabe lo que siento / en todo lo que no digo» [vv. 1665-1668], muy utilizada también por Calderón,[12] además de expresar el conflicto del personaje político femenino, actúa como *leitmotiv* de la obra. La canción, acompañada de la Música, traduce el complejo conflicto que cada uno vive en su más absoluta soledad: ella, anteponiendo su obligación al amor, aunque trate de aunarlo por el bien común y el propio (y en este sentido se adelanta a los personajes de Bances Candamo) y él, según glosa en cada uno de los versos, intentando comprender el sentido de su tormento. El ejemplo de Lisarda muestra cómo la ambición de poder no distingue de géneros y cómo para obtenerlo es fácil pasar de la adulación a la mentira e incluso llegar al asesinato,[13] tal como ella había planeado con el Duque. En este ejemplo de hermanas gemelas, único en Moreto,[14] el autor ha desarrollado las dos posibilidades extremas de comportamiento humano. Como en el caso de *El desdén*, los personajes femeninos son completamente dinámicos[15] y actúan de acuerdo con el paradigma de elementos binarios[16] en donde ambas hermanas se enfrentan entre sí, y, a su vez, con los respectivos pretendientes. Por supuesto, al final, Dantea logra su propósito: ser querida por sí misma y resolver el problema de la sucesión al trono de la mejor manera para su felicidad y la de su pueblo. Se soluciona además con ello un problema importante ante el que el autor manifiesta una postura doblemente progresista para su época:[17] que el trono (como el

---

[12] Está registrada en *El mayor encanto, amor, Los tres afectos de amor, Darlo todo y no dar nada* y *El encanto sin encanto*. Según Wilson y Sage [1964: 124-125], que citan a Luis Rosales, se trata de una redondilla atribuida al conde de Salinas. En todos los casos la canción traduce la tensión interior de los personajes producida por un amor imposible de expresar.

[13] En este tratamiento de mujer ambiciosa la obra muestra bastantes coincidencias con Semíramis, *La hija del aire*, de Calderón.

[14] En *Los hermanos encontrados* se da el mismo ejemplo entre hombres.

[15] Ver la terminología de Spang [1991: 162].

[16] Para la noción de personaje como paradigma ver Lotman [1982: 305].

[17] En este sentido volvemos a encontrar gran paralelismo con las tesis de Calderón, defensor de las ideas morales y jurídicas más progresistas de la época.

mayorazgo), aun en manos femeninas, lo ocupe quien verdaderamente se lo merezca.

La mujer objeto: neoplatonismo y seducción

Otro tipo de mujer, más ajustado a los cánones fijados por la tradición petrarquista, que deja rendida la voluntad del hombre sólo con ver a la dama, se encuentra en la comedia de costumbres. Un caso interesante es *El parecido en la corte*. Aquí, como en *La celosa de sí misma*, de Tirso, basta que el galán contemple una mano[18] introducida en la pila de una iglesia madrileña para que se desencadene un enamoramiento repentino. El doble enredo de la obra surge por el parecido de Fernando con Lope, el hijo de don Pedro, y por la decisión de Ana, hermana de Fernando, de entrar en la casa de quien había sido su prometido y del que no sabe nada desde que su hermano trató de matarle al considerarla deshonrada. Todos confluyen en ese espacio cerrado, pues la mujer de la mano seductora resulta ser Inés, la hija de don Pedro. La hermana de Inés, Leonora, se muestra encantada con ese tipo de hombre discreto en el que se halla «en cada voz un concepto» [316, b], pero las dos anteponen su honor al deseo [316, b]. Cuando se presenta Ana como criada (Lucía) confesando haber sufrido una deshonra, Inés se apiada de ella, aunque su hermana piense que puede tratarse de una «carantoñera de las que se usan ahora» [316, c]. A su vez, don Pedro la considera «recatada» y de «linda presencia» [322, a]. Al mostrar Fernando su verdadera personalidad y confesar su engaño, elogia el decoro y cautela de Inés, además de ponderar las «luces celestiales» que le deslumbraron. Asimismo deja que ella decida si, tras la mentira, quiere seguir o no con él. A Leonora, de nuevo, le corresponde la función de moderadora al afirmar que tal respeto exagerado corresponde al pasado y ya no se estila: «Es para galanes / de la era de Bamba / [...], pero ya no se usa el traje / de las calzas atacadas» [327, b]. En la obra se pone de manifiesto, por parte de todos, la superioridad de las emociones frente a la razón, aunque aquéllas hayan tenido que permanecer mucho tiempo contenidas. El espacio cerrado de la casa, equivalente a la noche en otras obras, permite exhibir una doble moral por parte de los dos enamorados que conviven como hermanos, pero sienten como pareja aunque antepongan la razón, como afirma Tacón, «tienen más

[18] Para el valor seductor de las manos blancas, ya expresado por Marino, Guarini, Tasso y Góngora, véase Ponce Cárdenas [2001: 102], así como la bibliografía que el autor recoge.

fuerza / los ojos que la razón» [318, a]. Asimismo, la confesión de Inés, «[mi amor] estaba oculto en la cárcel / de mi silencio» [327, b], permite ver cómo la mujer de comedia o de drama padece del mismo mal y su función en el teatro es revelarlo a la sociedad.

La mujer entre el decoro y la pasión

Muy diferente a los anteriores ejemplos es el tipo de mujer que al ser querida y respetada por su galán deja de quererle, porque todo se lo da sin permitirla ejercer su voluntad ni tensar sus sentimientos con los del hombre en la dialéctica del juego amoroso. Es el caso de Margarita, de la comedia palaciega *El poder de la amistad.*[19] Tras salvarle la vida en una cacería, la princesa se enamora de su salvador, Alejandro, pero, cuanto más le manifiesta él su amor, más le cansa y le desdeña hasta despreciarle, alegando que «en mí falta / aquella razón secreta / con que se inclinan las almas» [vv. 914-916]. Esa razón secreta no es otra que la necesidad de ser no sólo objeto del amor sino sujeto activo que lucha a la par que el hombre. Los amigos del joven urden un plan (político y amoroso) para que Alejandro consiga el éxito en lo amoroso y lo político. Hay interesantes comentarios por parte de los amigos y del gracioso Moclín en torno a las mujeres. Luciano considera que «cuanto más se viere despreciada, / ha de estar de su amor más encendida» [vv. 2192-2193] y la acción avanza a partir de la tensión entre su decoro y su deseo hasta que, al fin, se impone el afecto, reprimido más aún por la propia dignidad: «¡Oh, mal haya mi decoro, / por quien me reprimo tanto!» [vv. 2842-2843]; «Lo que encubrió mi decoro / es preciso confesar» [vv. 2971-2972]. Por parte de Alejandro no hay reproches para ella, de ahí el significativo subtítulo de *La venganza sin castigo.* En sentido burlesco, el gracioso muestra toda la misoginia propia del efectismo teatral frente al respeto a las mujeres por parte de Alejandro y la comprensión del padre, el Rey, hacia su hija, animándola a que elija pretendiente sin que interfiera su cargo: «Y que aquí elige la razón de estado» [v. 821]. La afirmación de Moclín de que en amor los hombres son todos de una misma condición universaliza el tema y hace de Margarita un tipo femenino dueño de sí y con una personalidad obstinada, pero también dinámica y de gran efectividad dramática en cuanto se mueve, como Diana,

[19] Ed. Zugasti, en www.moretianos.com

por el desdén y éste es fuente de la tensión dramática.[20] Precisamente es esa necesidad de experimentar por sí mismos lo que da a los personajes femeninos de Moreto una gran originalidad dramática.

La mujer, educadora del varón: el valor de la voz

Otro ejemplo de cómo la mujer decide por sí misma, aunque para acertar haya de pasar un verdadero calvario entre su gusto y razón, es el doble caso de Fenisa y la duquesa de Parma en *Lo que puede la apehensión.*[21] La obra es, asimismo, un pequeño homenaje al poder de la música y el canto, muy frecuente en el autor. Fenisa inicia la obra confesando a otra mujer la razón de su silencio, soledad y dolor, porque de quien está enamorada, sin él saberlo porque nunca la ha visto, es de un joven caprichoso que se muestra seducido únicamente por su canto. Ella, por temor a no ser querida de verdad —y que su admirador confunda placer, inclinación, gusto con afecto sincero [vv. 81-362]—, no se da a conocer y le desdeña hasta que se entera de que su padre, a la vez ayo del joven, ha concertado su matrimonio, por razón de Estado, con la duquesa de Parma. Entonces comienza el drama para todos. El joven duque de Milán no acepta ese matrimonio y confiesa a Federico (padre de Fenisa) su profunda tristeza por estar enamorado de una voz. Hace que retengan a la Duquesa camino de celebrar su boda, pero ella, que algo teme, se disfraza de criada y entra en casa de Fenisa. Allí, las dos juegan a confundirle. La Duquesa se hace pasar por Fenisa, y ella por su criada. Con ese enredo el Duque en sus elogios equivocados queda mal con las dos y ambas trazan su propio plan para averiguar a cuál de ellas prefiere. El joven utiliza un lenguaje neoplatónico para ponderar cómo su alma ha sido robada, en este caso por la voz, y la imagen de su deseo ha construido tal pintura en el alma que le resulta imposible hallar otra mejor —«ninguna será tan bella / como la que tengo en mí» [vv. 1232-1233]—. En ese caso, es la voz el elemento armónico que produce el paso siguiente y decisivo para el enamoramiento[22] expresado con el motivo de la imagen grabada en el alma. Si la pintura en el alma podía ligar definitivamente a los amantes,

[20] La crítica la ha considerado fuente de *El desdén, con el desdén* [ver Mackenzie, 1994: 155-156 y n. 6].

[21] Ed. Domínguez Matito, en www.moretianos.com

[22] Ver el capítulo VI del libro de Serés en donde se estudia la imagen del amor en Fray Luis, de acuerdo con la importancia concedida a la música [1996: 228-258].

el hecho de que sea la voz femenina lo que le enamora intensifica aún más la obsesión, pues la mujer se convierte en un ser incorpóreo al que su alma da una imagen perfecta.

Al ser presentada la Duquesa como quien canta, recibe todos los elogios que en realidad son para Fenisa. Al sentirse despreciada, decide vengarse y casarse con Carlos, pero al ver la indecisión de éste y cómo trata de anteponer su deber a su gusto, le califica de «desdichado y necio» [v. 2483] y decide recuperar al Duque. Es entonces cuando Fenisa, que ya había ido publicando sus sentimientos en las letras de sus canciones, repite en varias ocasiones que miente y habla contra su deseo [vv. 1995-1997], porque cuanto más despreciada se siente «ardo más en mi pasión» y con el desdén del Duque su pasión aumenta «que si nace esta pasión / del desprecio, es más ardiente» [vv. 2566-2567]. De nuevo el desdén actúa de desencadenante dramático aunque anteriormente fuese el silencio el articulador de la trama. Lo curioso es que sea la música el puente para el amor y que el jardín actúe de frontera entre los enamorados. Los dos personajes femeninos, aun con sus vaivenes emocionales, terminan por realizar su respectiva voluntad, pues, como declara Fenisa, «que yo, antes que la cabeza / quiero coronar el alma» [vv. 2935-2936].

La mujer, experimentadora con el varón: el valor de la voluntad

En el caso de las comedias de costumbres, es interesante cómo la mujer, en otra dimensión más práctica, también arriesga y experimenta, como ocurre en *No puede ser.*[23] La joven poetisa Ana de Pacheco, virtuosa, ingeniosa, rica discreta, honesta, estudiosa [vv. 5-12], tras celebrar una Academia en su casa, descubre que su futuro marido es un testarudo incapaz de asimilar que el honor de la mujer se debe más a sí misma que a la vigilancia masculina [vv. 374-434]. Para escarmentarle con la razón y la experiencia hace la prueba con su futura cuñada y Félix, y, gracias a Tarugo, consiguen burlar toda la vigilancia e incluso introducir al amante en su propia casa en la que permanece varios días. El espacio cerrado de la casa permite, como en el ejemplo anterior, que se muestre la doble moral de la comedia de costumbres. Aquí el honor y recato conseguido mediante la soledad y la represión quedan ridiculizados, y la voluntad de la mujer se impone: Inés, se enfrenta al rigor de su hermano afirmando

[23] Ed. Ortega, en www.moretianos.com

su derecho a casarse con quien quiera [2528], porque tiene su «albedrío», y Ana hace confesar públicamente a su prometido el error de su comportamiento.

En *De fuera vendrá*,[24] igualmente, el rigor de la tía viuda (una especie de figurón femenino) sobre la sobrina provoca la reacción contraria y doña Francisca se cita todas las noches con Lisardo, en su habitación «donde amor no me limita / el favor» [vv. 1019-1020], aunque éste cuente a su amigo lo casta, discreta y respetuosa que es su amada [vv. 1016-1039].

Aunque los ejemplos pueden multiplicarse, pues cada obra ofrece modelos diferentes, 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 —«Que aunque es amar, no es querer, / que en el querer es preciso / que haya deseo, y amores / sin deseo hay infinitos» [*Antíoco y Seleuco*, vv. 254-257]— y por tratar de conciliar obligaciones con felicidad personal. Nunca encontramos mujeres que se precipitan ni en sus juicios ni en sus actuaciones; unas a otras se aconsejan mutuamente reflexionar antes de obrar, tratar con dilación un asunto o pensar en los riesgos de ir de noche al jardín [*La confusión de un jardín*, 518, b]; otras muchas se sienten temerosas y solas ante el honor, como Camila en *La fuerza del natural*:[25] «No espero que conozca mi deseo, / que aunque en llamas le veo, / tener no puede amor de fuego el trato, / cubierto de la nube del recato» [vv. 842-845], o Porcia en *Primero es la honra*, o Ana, en *El caballero*. Si la razón y prudencia guían, en general, a todos los personajes de Moreto[26] —Lisardo en *El parecido en la corte* y Rosa en *Santa Rosa de Lima* son buenos ejemplos—, 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. De ahí también la preferencia del autor por los espacios nocturnos y el jardín como metáforas para expresar la dualidad entre el caos y la luz y el laberinto de la conciencia.

---

[24] Ed. Gavela García, en www.moretianos.com

[25] Ed. Domínguez Matito, en www.moretianos.com

[26] Aunque alguno, como el Rey en *Primero es la honra*, se muestre ciego de pasión.

Bibliografía

Caldera, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Goliárdica, 1960.

Calderón de la Barca, Pedro, *El gran mercado del mundo,* ed. Ana Suárez Miramón, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2004.

Díez Borque, José María, «Presencia-ausencia escénica del personaje», en *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro clásico español (Almagro, 20-23 de septiembre de 1983),* ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 53-65.

Egido, Aurora, «La enfermedad de amor en el *Desengaño* [de Soto de Rojas]», en *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca),* Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1990.

Gené, Juan Carlos, «Personaje y actor» en *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro clásico español (Almagro, 20-23 de septiembre de 1983),* ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 67-73.

Hermenegildo, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español,* Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1995.

Lotman, Yuri M., *Estructura del texto artístico,* Madrid, Istmo, 1982 [ed. original de 1970].

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932.

—, «Los personajes de Moreto», en *Historia y crítica de la literatura española*, vol. III, tomo 2: Siglos de Oro: Barroco, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 899-903.

Mackenzie, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis,* Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

Moreto y Cabaña, Agustín, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña (1856)*, ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, 1950.

—, *Antíoco y Seleuco*, ed. Héctor Urzáiz Tortajada, en *Comedias de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, vol. III, en preparación.

—, *De fuera vendrá*, ed. Delia Gavela García, en *Comedias de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, vol. II, en preparación.

—, *El desdén, con el desdén*, ed. María Luisa Lobato, en *Comedias de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, vol. I, en prensa.

—, *La fuerza del natural*, ed. Francisco Domínguez Matito, en *Comedias de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, vol. V, en preparación.

—, *Lo que puede la apehensión*, ed. Francisco Domínguez Matito, en *Comedias de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, vol. IV, en preparación.

—, *No puede ser,* ed. María Ortega, en *Comedias de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, vol. V, en preparación.

—, *El parecido en la corte*, ed. Juana de José Prades, Salamanca, Anaya, 1965.

—, *El poder de la amistad*, ed. Miguel Zugasti, en *Comedias de Agustín Moreto*, Kassel, Reichenberger, vol. III, en preparación.

Oliva Bernal, César, *La verdad del personaje teatral*, Murcia, Universidad de Murcia/ESAD, 2004.

Ponce Cárdenas, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto, Col. Arcadia de las Letras, 2001.

Ruiz Ramón, Francisco, «Personaje y mito en el teatro clásico español», en *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro clásico español (Almagro, 20-23 de septiembre de 1983),* ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 281-293.

Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.

Spang, Kurt, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991.

Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral*, trad. de Francisco Torres Monreal, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

Valbuena Prat, Ángel, *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, 1969.

Varey, John Earl, «Estudio preliminar» a *El desdén con el desdén,* ed. Enrico Di Pastena, Barcelona, Crítica, 1999.

Wilson, Edward M., y Sage, Jack, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, London, Tamesis Books, 1964.

Ynduráin, Domingo, «Personaje y abstracción», en *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro clásico español (Almagro, 20-23 de septiembre de 1983),* ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 27-36.