Las fortunas de Carlos, el licenciado Vidriera de Moreto

Javier Rubiera
Université de Montréal

> Maestro en desengaños, pinta con rasgos de admirable verdad el egoísmo e ingratitud de los hombres, la constante injusticia de la suerte y la más perseverante desdicha en que viven la virtud y el mérito [Fernández-Guerra, 1856].

Sobre los diversos modos de interpretar la comedia

Entre una buena parte de la crítica contemporánea no está de moda recurrir a la referencia textual para controlar la libertad del lector y para comprobar la fortuna de una interpretación. Sin embargo, para otros, entre los que me encuentro, sigue siendo la piedra de toque y la guía más fiable para reconocer como válido o simplemente posible determinado enfoque y de este modo evitar una deriva interpretativa en la que un comentario tiene tanta validez como cualquier otro, justificándose la discrepancia por el mero hecho de responder a perspectivas o a paradigmas diferentes.

¿Quién podría negar que hay muchas claves distintas para interpretar una comedia y que cada crítico es muy libre de aislar una de ellas, eligiéndola como orientación de lectura fundamental? No obstante, creo que entre todas las lecturas posibles se puede establecer una jerarquía de interpretaciones, según sean más o menos mostrables, o demostrables, a partir de las condiciones y de las propiedades del texto mismo. Sin duda forma parte de nuestra experiencia de lectores reconocer que en muchos casos se enriquece la lectura al tener

en cuenta factores o circunstancias externas al texto, conectando éste, por ejemplo, con el marco político-social en el que nace o refiriéndose a posibles intertextos, que permiten explorar nuevas dimensiones de significación. Otra cosa es que esas exploraciones se hagan contra el texto o simplemente sin contar con él y que esas excursiones críticas dejen de atender a elementos claramente identificables en el texto y que se pueden mostrar como de alto rendimiento interpretativo. Podríamos hablar entonces de «desenfoques interpretativos» cuando se privilegian actitudes críticas que, desatendiendo el análisis textual, miran hacia otro lado y tratan de encontrar más allá del texto las claves de lo que, en principio, se entiende bien desde él mismo.

Frente al extremo relativismo del que admite cualquier lectura y del que asegura que todas tienen igual validez, pienso que el sentido de la obra artística, que es complejo y elusivo, se va ganando o adquiriendo durante un proceso en el que interviene la experiencia de un sujeto (de ahí su carácter inevitablemente subjetivo) ante las propiedades de un texto y que entre las primeras obligaciones del crítico está la atención pormenorizada al estudio de esas propiedades.[1] Coincido por otra parte con Culler en que «no es posible hacer que una obra signifique cualquier cosa», pues «la obra se resiste, y hay que esforzarse para convencer a los demás de que una determinada lectura es pertinente» [2000: 82]. Hay entonces unas lecturas más pertinentes que otras, o, como diría Eco,[2] unas lecturas son más posibles que otras, en el sentido de

[1] Si nos mostramos de acuerdo con esta idea de la importancia primaria de la atención a las propiedades del texto, convendremos lógicamente en que la labor de edición textual rigurosa que ha promovido Lobato, y su proyecto de Moretianos, es, por un lado, un paso previo imprescindible para el conocimiento de la obra del «Terencio de España» y, por otro lado, es en sí mismo necesario para ir completando la edición correcta de los principales dramaturgos del Siglo de Oro que han comenzado otros grupos de investigación, como GRISO, para Calderón y Tirso, y PROLOPE.

[2] «Hay grados de aceptabilidad de las interpretaciones» [Eco, 1997: 170]. A lo largo de este artículo será evidente para el lector mi deuda con el pensamiento de Eco en torno a la interpretación tal como lo ha ido formulando a lo largo de cuarenta años, al menos desde *Obra abierta*, pasando, fundamentalmente, por *Lector in fabula*, *Los límites de la interpretación*, *Interpretación y sobreinterpretación* y *Kant y el ornitorrinco*. Me interesa especialmente hacer constar aquí esta reflexión de Eco sobre su propia trayectoria: «Hace treinta años, partiendo también de la teoría de la interpretación de Luigi Pareyson, me preocupaba de definir una especie de oscilación, o de inestable equilibrio, entre iniciativa del intérprete y fidelidad a la obra. En el curso de estos treinta años, alguien se ha decantado en exceso en pro de la vertiente de la iniciativa del intérprete. El problema ahora no es decantarse en sentido opuesto, sino subrayar, una vez más, la ineliminabilidad de la oscilación. En resumidas cuentas, decir que un

que unas más que otras conducen con mayores garantías hacia un resultado feliz que pueda ser aceptado por una comunidad de intérpretes. Por un lado, es preciso reconocer que hay conjeturas o hipótesis interpretativas que hace el lector y que finalmente tiene que admitir como inadecuadas, porque no se sostienen, porque el texto no la resiste o porque el rendimiento significativo que se extrae de ellas es pobre. Hay interpretaciones poco rentables, porque poniendo en marcha un esfuerzo hermenéutico muy grande y elaborando una conjetura muy compleja, como compensación obtienen un resultado de muy bajo interés. Pero, por otro lado, el lector en ocasiones encuentra indicios textuales que estimulan u orientan la lectura en determinada dirección y que hace que otros recorridos de lectura sean menos posibles, es decir, menos coherentes y con menos fruto. Al comparar unas interpretaciones con otras (en virtud del esfuerzo que requieren, del apoyo textual y del rendimiento obtenido), se puede hablar de que unas son mejores que otras o, para los más reacios a aceptar este tipo de lenguaje, se puede decir que unas tienen más probabilidad de éxito, son más coherentes o son más ricas u obtienen un resultado más feliz.

El caso de *El licenciado Vidriera* de Agustín Moreto

Probablemente redactada hacia 1648, se trata de una comedia de 3056 versos, editada por primera vez en la *Parte quinta de varios* (Madrid, Pablo de Val, 1653) y recogida no en la *Primera parte* de comedias de Moreto, del año siguiente, sino en la *Segunda* de 1676, ya póstuma. Hay testimonio de que fue representada el 18 de enero de 1651 en la Corte y de que un año después se repuso en el Cuarto de la reina en el Palacio del Pardo, quizás por la compañía de Sebastián de Prado o por la de Diego de Osorio. Casi treinta años más tarde

texto carece potencialmente de fin no significa que "cada" acto de interpretación pueda tener un final feliz. Incluso el deconstruccionista más radical acepta la idea de que hay interpretaciones que son clamorosamente inaceptables. Esto significa que el texto interpretado impone restricciones a sus intérpretes. Los límites de la interpretación coinciden con los derechos del texto (lo que no quiere decir que coincidan con los derechos de su autor)» [1992: 19]. Para los interesados en la cuestión recomiendo vivamente el debate sostenido por Eco en 1990 con Culler y otros pensadores en *Interpretación y sobreinterpretación*. De Culler, aparte del texto citado en bibliografía, véase su reciente *The Literary in Theory* (Stanford, Stanford University Press, 2007) y en concreto el capítulo «Interpretation: defending "overinterpretation"» que reelabora su conferencia de 1990 en respuesta a la posición de Eco.

hay noticia, del 26 de mayo de 1680, de una nueva representación palaciega, esta vez por Jerónimo García.

Como tantas otras comedias del Siglo de Oro, *El licenciado Vidriera* es antes que nada una historia de amor y, en concreto, una de esas historias de amor que se desenvuelven en un ambiente palatino. Sobre la acción, que tiene lugar enteramente en la ciudad italiana de Urbino, puede decirse que su protagonista es Carlos, un noble sin dinero y perseguido por la mala fortuna, que quiere conquistar a una dama, llamada Laura. Para ello se esfuerza primero en el ejercicio de las letras (obtiene cátedra en leyes por Bolonia, donde es reconocido como eminencia) y luego en el de las armas, combatiendo valerosamente, de forma casi temeraria, en una acción heroica para que el Duque logre sus pretensiones a la corona, duque al que ya el propio Carlos, antes de comenzar la acción dramática, había defendido con un informe decisivo con el fin de que el pontífice le proclamara legítimo sucesor frente a los otros pretendientes. Carlos, decidido a romper con su mala estrella y a cambiar el signo de su fortuna, sigue el camino de las letras y luego el de las armas[3] con la intención de enriquecerse, pues es el único modo de obtener la mano de su amada Laura, según le ha dicho Pompeyo, padre de la dama, a quien ésta tiene obediencia ciega. Por un cúmulo de casualidades y de intrigas palaciegas (entre ellas la deslealtad de su mejor amigo, Lisardo), los enormes méritos de Carlos nunca son reconocidos en la corte y acaba pobre, enfermo y desdichado. Justo al final de la segunda jornada, en el foso de su mala fortuna, sintiéndose agraviado por todos, planea su venganza y decide fingir que se ha vuelto loco, diciendo que es de vidrio y que nadie le toque. Entonces, aquellos mismos cortesanos que le despreciaron, empiezan a halagarle y a requerirle para amenizar sus fiestas, y escuchan embelesados sus ingeniosidades y sus aforismos. Ahora sí es admitido en la corte y se va haciendo riquísimo, con la ayuda de su criado Gerundio (que es el primer engañado por la falsa locura de su amo), siendo invitado por todo Urbino como figura de entretenimiento. Finalmente, en vista de que Laura va a casarse con Lisardo, durante un sarao decide levantar su máscara y explicar toda su historia en un agrio discurso de denuncia y desengaño del mundo. Sin embargo, en un rápido e imprevisto vuelco de la acción, todo acaba en final feliz: el Duque reconoce la injusticia cometida contra Carlos, aunque echa toda la culpa únicamente a Lisardo, Car-

[3] «Intento, amigo, una hazaña / que deje memoria al tiempo / de lo que pudo el amor, / pues por él a morir vengo, / o a mejorar de fortuna» [vv. 899-903].

los consigue la mano de la mujer amada y el conflicto y su desventura acaban en matrimonio. Gerundio se dirige al auditorio en un último parlamento: «La boda será allá adentro / y aquí, discreto senado, / se da con vítores vuestros / fin dichoso al Licenciado / Vidriera, sin novela, / y las fortunas de Carlos».[4]

Lecturas de la comedia

Este resumen de la acción de *El licenciado Vidriera* no es sin más un «resumen de la acción» sino que contiene ya mi interpretación de la comedia y se diferencia bastante de los resúmenes que han propuesto otros críticos o comentaristas. No sólo he elegido y dispuesto determinados acontecimientos[5] sino que, por ejemplo, he considerado el carácter de los protagonistas y valorado los motivos de sus actuaciones desde la perspectiva de que ante todo se nos cuenta una peculiar historia de amor, que en su parte final contiene, eso sí, un fuerte componente satírico.

En general, y como era esperable dado su título, la crítica ha analizado principalmente esta comedia moretiana teniendo en mente la novela ejemplar cervantina o ha buscado otros intertextos (Gracián, Lope, piezas del propio Moreto) como clave de la composición dramática y de la recepción consecuente. Al centrarse demasiado en establecer posibles parecidos o diferencias con otras obras anteriores y al insisitir, como por otra parte es natural (conociendo el peculiar caso moretiano), en el modo de reelaboración, refundición o transformación de materiales previos, la crítica se ha desviado de la tarea fundamental de analizar la comedia desde su propia constitución textual. Distraída por otros problemas (importantes, sin duda, pero en este caso laterales o que desenfocan la verdadera cuestión), no ha explicado adecuadamente la función de la locura fingida de Carlos. De igual modo no ha atendido suficien-

[4] Todas las citas de la comedia proceden de mi propia edición a partir de la príncipe (1653) cotejada con la incluída en la *Segunda parte* (1676). Las pequeñas diferencias entre una y otra son irrelevantes para el contenido de este artículo. La edición, provisional y primer paso para una edición crítica, puede consultarse en la página www.moretianos.com.

[5] Lo cual quiere decir que dejo pasar otros acontecimientos más o menos importantes. Por ejemplo, hay otra pareja (Duque-Casandra) que en segundo plano, bastante más difuminado, casi como eco, compone una segunda trama amorosa, que partiendo también del desencuentro y del rechazo acabarán igualmente en unión matrimonial al final de la comedia. Hay paralelos y equivalencias entre las dos parejas que serían dignos de profundizarse en otro trabajo.

temente al «subtítulo» de la pieza[6] (*las fortunas de Carlos*), que creemos debería utilizarse como orientación fundamental en la interpretación de esta comedia palatina y de su protagonista. La mala estrella que persigue a Carlos desde su nacimiento, puesta bien de manifiesto desde el comienzo de la pieza, la fuerza del destino que le impide triunfar, ser reconocido o premiado en una sociedad viciada e injusta, y que sobre todo le impide alcanzar el amor de Laura, sólo pueden ser desafiadas, y en último término corregidas, mediante la locura. Carlos sólo puede hacer que cambie su suerte, sólo puede variar el signo de la fortuna y conseguir «fortuna» cuando, desengañado del mundo, se decide audazmente a fingirse loco de vidrio para lograr su venganza. La locura fingida permitirá así que se cumpla la ley del Amor en la comedia (*Omnia vincit Amor*). Paradójicamente es este elemento perturbador, la locura, el único que puede reestablecer la armonía y hacer que la atracción natural entre Carlos y Laura pueda cumplirse en la unión matrimonial, obstaculizada por ingratitudes, obediencias ciegas, intereses económicos e intrigas cortesanas. Podría pensarse que frente a los famosos casos trágicos del paso de la próspera a la adversa fortuna, tendríamos aquí el caso cómico, salpicado de sátira, de un personaje que a lomos de la locura atraviesa el camino inverso, de la adversa a la próspera fortuna.

Sin embargo, esta interpretación que avanzo, fundada en una lectura atenta de lo que el propio texto propone, difiere grandemente de las lecturas que se han sostenido en los últimos años. Tras examinar la literatura crítica escrita en torno a *El licenciado Vidriera* de Moreto, he podido constatar que, como ya he dicho, la comedia se ha considerado principalmente desde el punto de vista de su relación con la novela cervantina,[7] lo que ha impedido que se leyera desde sí misma, de modo autónomo, como si su valor, para bien o para mal, sólo se pudiera aquilatar en función o en comparación con el relato del que evidentemente toma su título. Esta iniciativa comparativa no tiene nada de malo en sí,

[6] Llamo aquí subtítulo o título alternativo a ese sintagma que el dramaturgo solía colocar en los versos finales de la comedia al lado del original, eligiendo una rasgo bien característico de la pieza. En ocasiones las comedias tenían un doble título e incluso se podía publicar por separado la misma comedia con dos títulos diferentes. En su edición para la Biblioteca de Autores Españoles, Fernández-Guerra asegura en la primera nota: «En algunos impresos se titula esta comedia: *El licenciado Vidriera, y Fortunas de Carlos*» [Moreto, 1950: 249].

[7] Compruébense en la bibliografía los títulos de los trabajos de García Antón, García Martín, González Velasco, Greco, Grilli, Mackenzie y Trapero. Desconozco el contenido de un artículo de Katerina Vaiopoulos, sobre la comedia de Moreto, incluido en Profeti, Maria Grazia, ed., *Follia, follie,* Firenze, Alinea, 2006, al que desgraciadamente no he tenido acceso.

si no fuera porque no ha ido acompañada de un análisis adecuado del drama moretiano, análisis que en mi opinión pasa en primer lugar por prestar atención a «lo que el texto dice» y no por alejarse de él en busca de claves externas, a las que sólo en segundo término puede recurrirse para establecer el sentido. En general se puede afirmar que hasta mediados de los sesenta del pasado siglo predominaba la idea de que la comedia moretiana debía muy poco a Cervantes, tal como podemos comprobar en los comentarios de Fernández-Guerra,[8] y sobre todo de Kennedy[9] y Caldera.[10] A partir del libro de Casa, inspirado en los presupuestos de Slogan, estudia cinco casos de piezas moretianas inspiradas en obras anteriores para precisar mejor la *craftmanship* de nuestro dramaturgo, comienza a preferirse la idea de que hay conexiones más profundas y sutiles entre comedia y novela de lo que a primera vista parecería.[11] Desde entonces

[8] En su *Catálogo razonado* dice Fernández-Guerra: «Asegura Moreto, al finalizar el drama, que su trabajo nada tiene que ver con la novela. Y en efecto, la intriga es enteramente distinta; pero el objeto moral y el género de locura (fingida en la comedia y verdadera en la hermosa fábula de Cervantes) son unos mismos en ambas producciones» [1950: XXXVI].

[9] «*El Licenciado Vidriera* owes virtually nothing to Cervantes' novel of the same title except the name, the conception of a "protagonist of glass", and the general theme of human ingratitude» [1932: 32]. En las páginas 34-35, Kennedy incluye al *Licenciado* en el grupo de comedias que «owe so little to their indicated sources as to make censure impossible». Su comentario de la obra en el *Appendix* comienza así: «The debt of *El licenciado Vidriera* to Cervantes' novela of the same name, while obvious, is nevertheless not great» [175]. Y el comentario se cierra de este modo: «Our author, then, is indebted to Cervantes only for the general philosophic idea and the conception of character it involves» [176].

[10] En la nota 20 del capítulo I [1960: 69], Caldera deja muy clara su postura al referirse a comedias que «si limitano a prendere pochi spunti da altre opere, avviandosi poi su di un proprio personale cammino: esempio tipico *El Licenciado Vidriera*, il quale nulla ha che vedere, tranne (ed anch'esso solo parzialmente) il caso particolare di pazzia, con la novella de Cervantes». Es parte de una nota al siguiente pasaje: «Si puó pertanto concludere che le rielaborazioni vere e programmatiche Moreto le condusse essenzialmente sul teatro di Lope o di chi poteva apparirgli vicino, come Castro, almeno quando questo teatro svolgeva motivi contrastanti con la sua moralità» [60].

[11] Realmente para Casa todo es bastante evidente y obvio: «There is reluctance to accept the influence of the Cervantine short story because of what seems a proclamation of independence by the dramatist: "Ya aquí, discreto Senado, / Se da, con vitores vuestros, / Fin dichoso al Licenciado / Vidriera, sin novela, / Y las fortunas de Carlos". However, even de most superficial analysis reveals the presence of constant references to and comparisons with the work of Cervantes which cannot be ignored. Moreto's play is derived from the cervantine novel: the title, the madness (even if feigned), the fact that both protagonists are students and both are engaged in letters and arms are convincing similarities. The reluctance of critics to accept this obvious truth is due to a preconceived notion that Moreto is a plagiarist or, at

casi todo lo escrito se reduce a ahondar en esta dirección, a veces con poco tino, como si solamente se justificara el acercamiento a la comedia de Moreto arrimándola al supuesto modelo cervantino.

Por mi parte no me extenderé ahora en relación con lo que debe o no Moreto a Cervantes en esta comedia. Tan evidente como que Moreto toma prestado el título es que tienen que pasar más de dos mil versos antes de que el lector pueda comenzar a descubrir por qué la comedia se llama así.[12] Hasta el momento en que Carlos se decide a fingirse loco de vidrio no hay ningún indicio razonable para conectar la historia de Tomás Rodaja con la suya. Que la acción transcurra en Italia y que tenga presencia importante el tópico de las armas y las letras son nexos generales y muy poco consistentes entre dos historias argumentales completamente diferentes que no tienen ningún personaje en común. Si bien puede especularse en torno a alguna coincidencia temática,[13] de ninguna manera puede aceptarse que se hable ni de refundición ni de adaptación teatrales y el mismo término de «reescritura»[14] parece inadecuado. Nada hay aquí de semejante a lo que Guillén de Castro realizó con *La fuerza de la sangre* o *El curioso impertinente* [Faliu-Lacourt y Lobato, 1991; Arellano, 1998; Díez Taboada 1995], o Rojas Zorrilla con *Persiles y Sigismunda* [García Barrientos, 2007], en las que los dramaturgos toman los mismos personajes y adaptan las acciones de los relatos cervantinos, aunque a veces lo hagan con gran libertad respecto al original. En este caso, el título de *El licenciado Vidriera* abre una expectativa de sentido que el lector o el espectador no comienza a ver cumplirse hasta el final del segundo acto y funciona, más bien, como elemento de «suspenso», pues es inevitable que

---

best, a person capable only of slavish imitations; since the play under discussion is not a mere reworking of the original, there is a tendency to minimize the influence of the short story. The most important borrowing from it is the theme of human ingratitude. The fact that Moreto saw this topic in *El licenciado Vidriera* is helpful in establishing one of the most important aspects of the tale» [1966: 36].

[12] Exactamente se produce esto en los versos 2112 a 2116: «Carlos ¡Quítate allá! ¡No me toques! / ¡Que me quiebras! ¡que me quiebras! / Gerundio ¿Qué dices? / Carlos Pues, ¿no lo ves? / De vidrio soy. / Gerundio ¡Santa Tecla, / que está loco! / Carlos ¡Vidrio soy!».

[13] Se ha insistido en la importancia que tiene en la comedia el tema de la ingratitud, que es evidente como diagnóstico de la sociedad humana y como causa concreta del desengaño, aunque más problemático me parece justificar que Moreto lo haya debido tomar de la novela cervantina.

[14] Véanse los cinco métodos o técnicas de «re-escritura» propuestos tentativamente por Ruano de la Haza [1998: 35-36] para el teatro del Siglo de Oro, en un monográfico de *Criticón* de gran interés.

el receptor culto se pregunte por qué la comedia se llamará así y espera que en algún momento se aclare una extrañeza que, como he dicho, se prolonga durante más de dos mil versos.

Tampoco trataré a continuación de detenerme a comentar o a criticar pormenorizadamente lo que considero abusos o desaciertos interpretativos de mis colegas, explicando, por ejemplo, por qué no creo apropiado llamar a *El licenciado Vidriera* «comedia burlesca»,[15] o por qué no tiene mucho sentido parangonarla con *Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde, el rey,*[16] o por qué es inadecuado decir que Moreto transforma «su fuente de prosa en una obra de teatro».[17] Sería una labor larga, enfadosa y nada agradecida, aunque es evidente que estoy obligado a sustentar mi argumentación con referencias a la literatura crítica, cuando disiento de ella. Pero mis disensiones son tantas que más interesante me parece la opción de proponer mi interpretación de la pieza de Moreto a partir de un análisis que se atiene al texto mismo. Considero este análisis imprescindible y previo a cualquier otra disquisición y sus resultados deben buscar confirmación al relacionarlos con los rasgos del género de comedia al que pertenece *El licenciado Vidriera.*[18]

---

[15] Dice Grilli: «Nuestra comunicación pretende estudiar, bajo un nuevo enfoque, las posibles conexiones de una comedia burlesca de Agustín Moreto, *El Licenciado Vidriera*, con antecedentes literarios» [2004: 957]. Grilli afirma que «tradicionalmente la obra moretiana que nos ocupa se ha considerado como dedicada a una re-escritura paródica de la novela cervantina» [964] y, en nota, remite en general a Caldera, Casa, Greco y Mackenzie. Yo no he encontrado en estos autores nada que permita sostener la afirmación de Grilli, de cuyo artículo disiento en gran medida.

[16] Moir escribe: «Desde el punto de vista temático, está estrechamente relacionada con obras anteriores como *Fuenteovejuna* y *El mejor alcalde, el rey*, así como a las irónicas obras sobre la honra que compuso Calderón. *El licenciado Vidriera* es pues la más expresiva contribución de Moreto a la gran corriente de teatro social de la España del siglo XVII» [Wilson y Moir, 1998: 220].

[17] «Casa toma la actitud opuesta, es decir que Moreto utilizó en gran manera *El licenciado Vidriera* como su fuente, arguyendo que Moreto emplea la novela muy creativamente, tan creativamente de hecho que los críticos previos no llegaron a darse cuenta de la índole y categoría de la deuda de Moreto a Cervantes. Ésta es una opinión que comparto. Uno de los objetivos de este artículo será ofrecer testimonios adicionales a los que ha dado Frank Casa, para ilustrar el esmero y la creatividad demostradas por Moreto al transformar su fuente de prosa en una obra de teatro» [Mackenzie, 1990: 394].

[18] Coincido plenamente con Arellano cuando sostiene que «la construcción de una determinada pieza dramática se rige por convenciones ordenadas según ciertos códigos, asumidos tanto por el emisor (dramaturgo y compañía teatral) como por el receptor (público y lector del Siglo de Oro). Estos códigos específicos de cada una de las especies dramáticas que pudieran

La primera escena de la comedia

Tras un grito, dentro, de vivas a un Duque, la comedia se abre con un largo, larguísimo dúo de 404 versos entre Carlos y su criado Gerundio en el que se pone al espectador en antecedentes, se caracteriza a los personajes y se conocen las intenciones del protagonista. Hay decenas de comedias que comienzan de esta manera y parece que en concreto era muy del gusto de Moreto este tipo de arranques[19] en que se proporcionan las informaciones para comprender y seguir la comedia: no hay más que recordar el comienzo de *El desdén, con el desdén*, en el que de igual manera otro Carlos habla con su criado, Polilla, durante 438 versos. ¿Hará falta insistir en la importancia de estos pasajes introductorios para conocer «de qué va la comedia»? Si el dramaturgo es hábil y conoce su oficio ahí quedarán retratados tanto el perfil de la acción como el de sus principales actantes y los posibles obstáculos o inconvenientes para que la acción se lleve a cabo. En este pasaje se anuncian, además, dónde y en qué época se desarrolla la intriga y los datos que en principio permiten identificar el carácter y la condición social de los personajes. La intención de la obra comienza a declararse ahí y por eso tanto el espectador como el lector o el crítico de comedias tienen la obligación de atender a lo que el texto dice. En virtud de una libertad mal entendida, es evidente que el receptor puede hacer caso omiso de lo que ahí se dice: para el que esto sea una opción aceptable de lectura (?) se cierra toda posibilidad de llegar a un acuerdo sobre la interpretación. Otra cosa es que se pueda interpretar de diferentes formas lo que el texto declara: supongamos que en un texto se hable repetida, insistentemente de «fortuna», habrá que decidir en qué sentido se habla de ella (como una diosa, como sinónimo de destino, como suerte favorable, como caudal económico, como manifestación de la providencia divina, como azar...) y podrá entenderse de diferente forma su recurrencia y su significación, pero como lectores no podemos desatenderla, «ignorarla» en el sentido inglés, hacer como si no estuviera ahí, cuando el texto precisamente nos hace señas continuas para que lo leamos en esa dirección.

---

distinguirse (tema de investigación aún pendiente) funcionan como orientadores de la interpretación y sentido de las obras dramáticas. Ninguna lectura que ignore estos códigos puede resultar coherente» [1999: 8].

[19] En la *Segunda parte* de comedias de Moreto hay otras cuatro que comienzan con este mismo esquema de diálogo entre el galán y su criado: *No puede ser*, *El caballero*, *El parecido* y *El caballero del Sacramento*.

Resulta desconcertante comprobar cómo se ha «ignorado» de modo sistemático lo que se dice y lo que ocurre en esos cuatrocientos versos iniciales de la comedia de Moreto. No hay más que observar cómo cada crítico resume el argumento de *El licenciado Vidriera* para constatar el desenfoque interpretativo al que vengo aludiendo, pues salvo Díez Borque todos omiten el rasgo principal del protagonista enamorado, Carlos, rasgo que permite entender cuál es el obstáculo principal de la intriga: tiene mala estrella y sobre él pesa la adversa fortuna.[20] No creo que haya otro personaje de la Comedia del siglo XVII que aparezca en el texto tan insistentemente marcado por la fuerza del destino y ése será el obstáculo que deberá salvar para conseguir a su dama: en saber si lo logrará y cómo lo hará se encuentra el quid de la cuestión de la comedia. ¿Podrá darle la vuelta a su suerte, conseguirá que la fortuna le sonría? ¿Podrá la constancia de su amor vencer las dificultades y hacer que se reúnan al final Carlos y Laura, a los que tantos inconvenientes separan? Ése es el plan que propone la comedia, como en tantos otros casos: un hombre y una mujer, unos obstáculos que impiden su amor, la posibilidad y la esperanza de una unión final, que en determinado género de comedia se cumple con seguridad en un desenlace feliz. Varían las circunstancias, varían los obstáculos, varían los ingeniosos recursos para superarlos, cambian los lances, los requiebros y los juegos verbales de ingenio, pero el esquema básico es el mismo. ¿Por qué no cooperar en ese sentido, en esa dirección que abre el texto desde sí mismo y que está garantizado por toda una serie de comedias que siguen la misma pauta y que remiten a unas mismas convenciones? ¿No obtendremos mayor éxito interpretativo haciendo una lectura orientada por el esquema de *El perro del hortelano* que por el de *Fuenteovejuna*?

Si el lector reúne y organiza las informaciones esenciales de la intriga tal como se recogen en el largo diálogo inicial, podría establecer lo siguiente:

---

[20] Casa, 1966: 38 y ss.; Castañeda, 1974: 90-91; Díez Borque, 1988: 193-194; García Antón, 1995: 531; García Martín, 1980: 128; González Velasco, 1990: 244-247; Greco, 1982: 400-401; Grilli, 2004: 958-961; Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 1980: 553-554; y Trapero, 1995: 202-203. El breve resumen de Díez Borque comienza así: «Carlos, perseguido por su mala estrella, [...]» [1988: 193], aunque después no lo desarrolla. Greco no hace ninguna referencia en el resumen, pero al final del artículo sí se detiene a considerar «il contrasto de la fortuna» [1982: 410-412]. Trapero alude al tema de la Fortuna [1995: 204], pero lo deja intacto. En su detenido análisis, agudo en muchas ocasiones, Casa se refiere de pasada a la cuestión de las fortunas de Carlos, sin darle gran relevancia, pero al menos observa muy bien que «the proper manner to view the drama is to follow Carlos in his alternation from hope to *desengaño*, for it is in this way that Moreto defines the character of the young man» [1966: 39].

1. Carlos ama a Laura y Laura ama a Carlos.
2. Hay, sin embargo, unos obstáculos para que se logre la unión de los amantes:
   - Carlos es pobre y parece que la mala suerte le persigue, convirtiéndole en un desdichado, un desventurado que tiene en su contra a la Fortuna.
   - Laura obedece ciegamente a su padre, Pompeyo, quien sólo permitirá que Carlos se case con su hija si éste obtiene fortuna (riqueza).[21]
3. Carlos tiene la esperanza de cambiar el signo de la Fortuna,[22] consiguiendo fortuna y por eso regresa de Bolonia a su ciudad natal, donde el Duque le debe el haberse proclamado sucesor de la corona de Urbino y por lo tanto espera su favor.

A lo que asiste el espectador en las escenas siguientes, hasta el final del segundo acto, es a la progresiva desilusión de Carlos, quien irá viendo cómo todo se le vuelve en contra, no sólo por un cúmulo de casualidades sino por la ingratitud del Duque y de su amigo Lisardo, y por la ciega obediencia de Laura a su padre. Despreciado y humillado por la corte, Carlos siente un profundo desengaño del mundo y decide vengarse, tal como contará él mismo en su discurso final [vv. 2873-3020]. Su desdicha ha tocado fondo y realmente no tiene ya nada más que perder salvo la vergüenza[23] y ahí es donde entra en juego el fingirse loco,[24] pues la locura permitirá a Carlos dar una lección a los cortesanos, poniendo al descubierto los defectos de una sociedad viciada donde únicamente se premia y favorece al loco, donde reina la ingratitud y en la que

[21] Cuenta Carlos que Pompeyo le dijo: «Yo lograra, / Carlos, con vuestra persona / sucesión digna a mi casa; / mas en la joya de amor / tiene hoy día parte tanta / el caudal y la riqueza / que si no es en quien la tasa, / la piedra que la guarnece / es el oro que la esmalta. / Vos sois muy noble y... muy pobre, / mi hacienda es sólo mi fama; / dos noblezas sin hacienda / se hacen menores entrambas. / [...] Caber puede el mejorar / vos de fortuna: intentalda, / que yo la palabra os doy / de esperar [...]» [vv. 222-242].

[22] «[Laura] es una dama, por quien / salí a revocar mi estrella; / cuanto estudié fue por ella, / porque algún premio me den, / con que enmiende mi destino» [vv. 701-705].

[23] «Sólo temo la vergüenza / de ultrajar yo mi persona; / pero, ¿qué ultraje me queda / que temer, con el que paso? / Pues todo el mundo me atienda; / a ajarme voy por vengarme, / para que los hombres sepan / quién es el mundo, y cuál son / los que la fortuna premia» [vv. 2057-2065].

[24] Puestos a aventurar lecturas intertextuales, yo no perdería de vista dos famosos pensamientos latinos bien conocidos, de cuya intersección podría nacer la decisión de Carlos, más o menos conscientemente: «Audaces Fortuna iuvat» y «Stultitiam simulare loco, sapientia summa est».

no se reconoce el mérito del valiente y del discreto, pues efectivamente todo aquello que tuvo en contra cuando actuó virtuosamente se le volvió favorable cuando se hizo el loco. Al final, en sólo treinta versos la acción da un vuelco espectacular: cuando Carlos ya no espera nada excepto un probable castigo del Duque, por la impertinencia de su discurso recriminatorio en palacio, inesperadamente la rueda de la Fortuna gira y el Duque se compromete a proteger a Carlos y a hacerle esposo de Laura, a punto de casarse ya con el desleal Lisardo. Se da así «fin dichoso al Licenciado / Vidriera, sin novela / y las fortunas de Carlos».

Las fortunas de Carlos

Desde los primeros versos hasta los que cierran literalmente la comedia, desde la primera intervención de Gerundio hasta la última, se va tejiendo de modo coherente y explícito una historia con un hilo conductor muy preciso: el poder de la Fortuna en la vida del hombre, un tópico de extraordinaria presencia en la literatura y en el pensamiento occidentales.[25] En concreto, en el teatro español de los Siglos de Oro tienen especial relevancia los dramas de trama política, especialmente de contenido trágico, en los que se muestra la trayectoria vital de un personaje histórico que cae desde una posición privilegiada hasta la miseria o la muerte por efecto de la variable fortuna. Los casos de Semíramis o de Belisario, entre los antiguos, y de don Álvaro de Luna, entre los españoles, serían emblemáticos de la caída de reyes y privados, por ejemplo. Destacan muy especialmente las llamadas «bilogías de la Fortuna», formadas por dos comedias que cuentan por separado la «próspera fortuna» del personaje en una primera parte y la «adversa fortuna» en la segunda.[26] El caso de *El licenciado*

[25] De especial interés para el caso español, con referencias muy útiles, son los trabajos de Carrasco Urgoiti, 1984; Green, 1961; Gutiérrez, 1974-1975; Profeti, 1996; Sears, 1950. Di Pastena, en su edición de *El desdén, con el desdén*, anota atinadamente dos de los pasajes en que se alude a la Fortuna [vv. 1422-1423; v. 2671]. En la nota al verso 2671 aduce otros lugares en Moreto, con citas únicamente de *Yo por vos, y vos por otro, Antíoco y Seleuco* y *Todo es enredos amor* [Moreto, 1999: 171]. Confío en que a partir de ahora se reconozca *El licenciado Vidriera* como comedia principalísima al desarrollar lances de amor y fortuna. De *El desdén, con el desdén* léanse también los versos 2747 y ss.

[26] Aparte de Gutiérrez [1974 y 1975], véase la introducción de Antonio Serrano Agulló [Mira de Amescua, 2003: 23-34] a *La próspera fortuna de don Bernardo Cabrera* y *La adversa fortuna de de don Bernardo Cabrera*, profusamente anotadas en su edición. Aunque ya se

Vidriera de Moreto parecería invertir este modelo, mostrando en el ámbito de la comedia palatina un caso contrario a la trayectoria habitual de la tragedia: el paso de la adversa a la próspera fortuna.

La concepción de la Fortuna que aparece en la comedia la hace sinónima de otros términos muy recurrentes, especialmente repetidos en el texto, como se verá: estrella, ventura, suerte, dicha, cielo/s, destino. La Fortuna, lo acabamos de recordar, es bifronte, tiene su lado próspero y su lado adverso, y por lo tanto se hablará también de mala estrella, desventura, mala suerte, desdicha, desgracia. Todos estos términos remiten a un mundo regido o controlado por una fuerza extraña, imprevisible e inconstante que influye en la vida humana y que hace que los hombres logren o no sus aspiraciones y cumplan o no sus deseos. Parece que habría dos concepciones de la Fortuna:[27] una de origen pagano, que la diviniza y que la ve como una fuerza independiente, tan inexorable como voluble, que reparte arbitrariamente la suerte a los hombres; otra, enraizada en la tradición cristiana, que se identificaría o emparentaría más bien con la providencia divina que distribuye bienes y males[28] según los planes de Dios.

---

testimonie con anterioridad, el éxito de la acuñación de los sintagmas «próspera fortuna» – «adversa fortuna» parece proceder de la traducción hecha por Francisco de Madrid de *De remediis utriusque fortuna* (Valladolid, 1510) de Petrarca, cuyo título fue *De los remedios contra próspera y adversa fortuna*.

[27] Green las llama «fortuna de tejas arriba» y «fortuna de tejas abajo». «Estas dos Fortunas, la de arriba y la de abajo, se hallan por toda la literatura española medieval y clásica, confundidas con frecuencia con otros conceptos: hado-estrellas-cielo-poder de los astros-albedrío-Providencia» [1961: 145]. Más adelante señala: «Parece que esta dualidad de conceptos es más característica de la cultura española que de la europea en general» [147].

[28] Recuérdese el contenido del famoso poema alegórico de Juan de Mena *El laberinto de la Fortuna* y el de la *Comedieta de Ponza* del Marqués de Santillana, rigurosamente coetáneos y que son muy significativos de esta concepción en la literatura española. Lapesa comentaba así el carácter de la Fortuna en el texto del Marqués: «Dios está por encima de los hados y de los influjos astrales. La misma Fortuna le está sometida y, por eso, no merece reproches. [...] Es una delegada del Todopoderoso, y sus cambios están regidos por el bien general de los hombres, como requerimiento de la justicia universal» [1957: 148]. Esta concepción, en último término, se podría resumir en el título del auto calderoniano *No hay más fortuna que Dios*. Sin embargo, en otra obra del Marqués de Santillana, *Bías contra Fortuna*, encuentra Lapesa el otro modo de considerarla, en este caso muy bañada de moral estoica: «Frente a Bías la Fortuna ya no es, como en la *Comedieta*, la delegada de una Providencia ordenadora, sino un poder arbitrario y ciego que sólo puede ser vencido ajustando la vida a la razón» [1957: 217]. En *El licenciado Vidriera*, Carlos sólo logra vencer a la Fortuna mediante la locura momentánea y fingida, que luego es explicada durante su razonado discurso final.

Gracián la describía así en *El héroe*:

> La fortuna, tan nombrada cuan poco conocida, no es otra, hablando a lo cuerdo, y aun católico, que aquella gran madre de contingencias y gran hija de la suprema providencia, asistente siempre a sus causas, ya queriendo, ya permitiendo.
>
> Ésta es aquella reina tan soberana, inescrutable, inexorable, risueña con unos, esquiva con otros, ya madre, ya madrastra, no por pasión, sí por la arcanidad de inaccesibles juicios [2001: 34].[29]

Pero en el mundo representado en la comedia de *El licenciado Vidriera* se excluye, no obstante, toda referencia religiosa. La ficción sitúa la intriga en una idealizada corte de Urbino donde Dios o la divina providencia están ausentes. Los personajes hablan en términos de «estrella», «suerte», «destino», «fortuna» que parecen regular lo que acontece en su mundo, quedando sólo como fósiles lingüísticos algunas expresiones religiosas, fundamentalmente en boca del gracioso.[30] El poeta ha elegido que en su mundo de fábula rijan de modo convencional unas leyes específicas que en este caso excluyen, o suspenden momentáneamente como licencia poética, la cosmovisión cristiana. De igual modo tampoco tienen cabida ni augurios ni horóscopos ni profecías propias de una concepción del mundo en la que ocupara un lugar preferencial la astrología, y que suelen estar muy presentes en el dominio de la tragedia. En esta comedia no se da definición estricta de la fortuna, pero los personajes dan por supuesto que sus vidas están sujetas a sus leyes, caprichosas e inestables, y lo aceptan como un hecho. Las tres veces en que Casandra admite su suerte adversa, cuando es vencida en la batalla, son buen ejemplo del peso de esta fuerza en la vida humana:

> Mi fortuna lo ha dispuesto:
> ya soy vuestra prisionera [vv. 951-952].

---

[29] Creo particularmente pertinente la cita de Gracián por ser tan cercano en tiempo (1639) y en espíritu a Moreto. Cito por la edición facsímil, pero modernizo la grafía. Véanse, además, los primores X y XI de *El héroe* y el pasaje alegórico de *El Criticón* (Crisi sexta de la Segunda Parte, «Cargos y descargos de la Fortuna») comentado por Carrasco Urgoiti, 1984. Entre otros, Green aduce pasajes de Quevedo muy dignos de tener en cuenta [1961: 151-152].

[30] «Hazlo por Cristo, señor, / y démosle a este traidor / mala Pascua y mal San Juan» [vv. 1279-1281]; «Señor, todos, vive Cristo, / han engordado de vista» [vv. 1332-1333]; «¡Voto a Cristo / que miente quien lo pensare!» [vv. 1356-1357].

Fuerza ha sido del destino,
que no resisto ni quiero [vv. 966-967].

Mi desdicha es quien me trae [v. 972].

Como se puede apreciar, no es solamente Carlos el que parece arrastrado por una mala estrella sino que otros personajes explican también lo que les acontece en términos de una fuerza superior que rige sus vidas. No se la define con precisión, pero está ahí, existe, pesa sobre el mundo, y Carlos está dispuesto a vencerla, con toda su esperanza puesta en el amor por Laura. Cuando, desengañado, todo se le venga abajo, sólo pensará en fingirse loco para vengarse. Lances de amor, locura y fortuna.

Esta fuerza de la Fortuna que pesa sobre él es, sin embargo, momentáneamente cuestionada en la segunda jornada de la comedia. Parece como si Carlos creyera o sintiera al principio que efectivamente hay una mala estrella que le persigue, pero poco a poco descubre que todo lo que le ocurre no es algo que simplemente venga o caiga del cielo y Gerundio le ayuda a ver que intervienen otros factores y que se debe a algo más humano: a la ingratitud, a la injusticia, al egoísmo de los otros, a la falta de reconocimiento del mérito, a la inversión de valores que prima en el mundo y particularmente en palacio. Por eso hablamos de desengaño y no de simple ira porque todo le salga mal. Carlos se finge loco con el fin de darles una lección a todos por motivos distintos (a Lisardo, al Duque, a Laura misma, a Pompeyo y a la corte entera) y para, así, vengarse, haciéndoles ver los errores de su conducta. Pero finalmente, como sin querer, porque no pretende con su denuncia obtener ya la mano de Laura sino desengañar al mundo, la Fortuna, siguiendo su naturaleza mudable, se pone de su lado y se vuelve próspera, de modo inesperado para él.

Pero retomemos la cuestión del diálogo inicial entre Carlos y Gerundio, donde señalábamos que ya quedaba bien establecida la corriente principal del sentido de la comedia, que sin embargo había sido dada de lado por la crítica. Veamos ahora algunas citas, significativas y probatorias, que ponen bien de manifiesto el carácter de Carlos, tal como es visto por su criado y por sí mismo, en la primera escena de la pieza [vv. 1-404]:

GERUNDIO Carlos, señor, ¿qué cuidado
en esta pompa festiva
aumenta las esperanzas
en *tu miserable estrella*,

pues nunca has sacado de ella
más que riesgos y mudanzas?
CARLOSGerundio, amigo, si el *cielo*
no me niega su *favor*,
hoy tendrá premio y honor
mi justo y noble desvelo;
de mis estudios espero,
pues tan continuos han sido,
ver el logro merecido.
GERUNDIO ¡Qué logro, ni qué logrero
tu estrella a ti ha de premiarte!
Si premios lloviera aquí,
no te viniera uno a ti,
si no es a descalabrarte;
¿no sabes *tu mala suerte*
y tus ciegas esperanzas,
pues cuantos bienes alcanzas,
en sapos te los convierte?
Pues ¿qué espera tu locura?
¿tú premios? ¿tú *ser dichoso*?
Aunque nacieras potroso,
jamás tuvieras ventura.
¿No sabes que te ha seguido
desde niño en tu partida?
Pues dame un lance en tu vida
que de *ventura* haya sido [vv. 3-32].

Yo de *tu suerte* soy lince;
mas lo que me dio más queja
fue ver que un día una vieja
te ganó jugando al quince.
Pues si amor y juego te echa
de su reino desterrado,
¿qué espera el que es *desdichado*
con trocada y con derecha? [vv. 65-72]

En todo es *tu suerte* manca,
y porque vea tu porfía
cuál es *tu desdicha*, un día
amanecimos sin blanca

y, estando la panza tierna [vv. 81-85].

Pues si es éste *tu destino*,
¿con qué esperanza, señor,
te trae a Urbino el amor?
¿a qué venimos a Urbino? [vv. 93-96]

CARLOS Gerundio, *mi mala estrella*
no la puedo yo ignorar,
pero no quiero dejar
nada que deberle a ella [vv. 113-116].

CARLOS Oye atento.
Ya sabes que, grato, el cielo
me dio en Urbino, mi patria,
alto y claro nacimiento,
sangre ilustre y pobre casa.
Crieme en esta ciudad
sin padres, que de *la parca*
cortó el impensado filo
sus alientos en mi infancia [vv. 124-132].

Y para que sepas cómo
vienen cosas tan extrañas
a convenir en el logro
de mi feliz esperanza,
por mí el Duque se corona,
Pompeyo, padre de Laura,
es quien las llaves le entrega;
si él cumple con deuda tanta,
bien merece mi fineza
lo que a *mi dicha* le falta.
Al Duque tengo obligado,
bien agradecida a Laura,
merecido un noble premio,
y empeñado en su palabra
a Pompeyo, y *mi fortuna*
presente a todo se halla;
no sé si podre vencella,
mas si su poder me arrastra,

si *mi estrella* me escurece,
si *mi destino* me ultraja
y la ingratitud me ofende,
consolará en *mi desgracia*
la gloria de merecerla,
al dolor de no alcanzarla [vv. 343-366].

En la escena siguiente, tanto Laura como su padre Pompeyo confirman lo que habíamos escuchado en el diálogo inicial y apuntan en la misma dirección, insistiendo en la utilización de los mismos términos marcados,[31] que de modo recurrente aparecerán una y otra vez en la comedia, vertebrando la sucesión de las distintas escenas. De igual modo, el primer diálogo entre Carlos y Laura retoma la cuestión, pero todavía más importante es que en este primer acto el lector/espectador no sólo va a enterarse por otros de esa circunstancia fatal que pesa sobre la vida de Carlos sino que tiene la oportunidad, en dos ocasiones, de presenciar la intervención de un azar inoportuno, que se identifica con su mala estrella o su adversa fortuna, que hace que las cosas se le tuerzan al protagonista. Dejando aparte la coincidencia de que su amigo se enamore de la misma dama que él, haciéndoles rivales, recordemos, en primer lugar, que cuando el Duque está a punto de premiar a Carlos con lo que él desee,[32] suenan unas cajas que le interrumpen y Lisardo anuncia que Casandra y Federico aguardan con sus ejércitos en las inmediaciones de Urbino, por lo que el Duque y su acompañamiento tienen que irse precipitadamente para entrar en combate con sus rivales. Gerundio no puede menos que reconocer, con gracia andaluza:

Ves aquí tu mala estrella,
que, porque en darte pensaba
el Duque, al arma tocaron,
¡maldita sea tu arma! [vv. 499-502]

[31] Veamos las dos primeras intervenciones de padre e hija al reconocer a Carlos: «Laura ([*Ap.*] Cielos, ¡qué ventura! / Carlos es. Amor te haga / capaz de hacerme dichosa). / Pompeyo ([*Ap.*] Carlos es. Justa esperanza / le trae. Si su suerte medra, / yo cumpliré mi palabra)» [vv. 445-450].

[32] «Carlos, la deuda confieso / y agora puedo pagarla. / Ved en qué ponéis los ojos / de cuanto mi estado alcanza / que yo… mas, ¿qué estruendo es éste?» [vv. 475-479].

En segundo lugar, cuando Carlos, ensangrentado, se presenta ante el Duque y le muestra que ha sido él quien, personalmente y tras arriesgar su vida con gran valentía, ha vencido a sus enemigos Casandra y Federico, se desmaya de modo inoportuno, interrumpiéndose otra vez la imaginable escena de agradecimiento por parte del Duque. De nuevo justo cuando está a punto de ser premiado, un acontecimiento inesperado hace que la suerte le vuelva la espalda.

Con todas estas referencias acumuladas no parece arriesgado sugerir que el texto, con sus citas explícitas y repetidas y con las situaciones dramáticas que recrea, se deja leer con éxito en el sentido de que, por un lado, el protagonista de la comedia está marcado por una fortuna adversa y, por otro, de que el quid de la pieza para los dos actos siguientes estará en saber si finalmente podrá vencer su mala suerte y lograr la mano de Laura. Y efectivamente esta expectativa se cumple en la lectura del segundo acto, en el que se mantiene el mismo juego de alusiones a la desdicha de Carlos, que sigue empeorando de condición. Para no continuar acumulando citas que acaben en su repetición por cansar al lector, se me permitirá que me limite a mostrar un ejemplo bien significativo. Justo en el centro de la segunda jornada tiene lugar en el jardín de palacio una tensa escena amorosa entre Carlos y Laura. Es una escena de muy buen artificio dramático en el que, sobre el fondo de unas intervenciones musicales, los amantes retoman la letra de las canciones que han oído entonar y la integran en su propio debate con tanto ingenio como oportunidad dramática. La intervención de los músicos apunta de nuevo explícitamente en la dirección que estamos señalando y dice así:

Música De cuantos [si]n dicha nacen,
porque no la esperan nunca,
con el acierto de amarla
nadie muere sin ventura [vv. 1677-1680].

Los músicos se van y salen Carlos y Gerundio, encontrándose con Laura y su criada Celia. Los amantes mantienen un primer diálogo en estos términos inspirados por las palabras que han quedado en el aire, citando cada uno, al final de sus parlamentos, dos versos de la canción:

Laura Carlos, ¿dónde vas? ¿qué intentas?
Carlos Saber cuál es mi fortuna,
pues, aunque aquí entrando acaso,

esa música que escuchas
de amor, prevenida en mí,
por desengaño resulta;
pues cuando ajado de todos,
despechado de mi injuria,
vengo a ver si en ti ha quedado
consuelo a mis desventuras,
oigo que el sonoro acento
para avisarme pronuncia
que soy el más infelice,
por mi estrella y por las tuyas,
de cuantos sin dicha nacen,
porque no la esperan nunca.

LAURA Si amar un desdén es yerro
sin razón y sin fortuna,
amar a quien ama, Carlos,
es acierto y es ventura.
Quien tiene la voluntad
tiene el alma; esa fue tuya
desde que te vi, y pues logras
esta fe, aunque no aseguras
otra posesión con ella,
porque fue tu suerte injusta,
aunque por ella me pierdas,
consuélete la fortuna
de que fue acierto el amarme.
Y cuando infeliz te juzgas,
porque el acento te avisa,
oye que también pronuncia
que aunque no tenga esperanza,
si la mereció por suya,
con el acierto de amarla,
nadie muere sin ventura [vv. 1691-1726].

FINAL

No quiere decirse, ni mucho menos, que la comedia de Moreto se reduzca a eso, al caso de un desdichado que mediante el amor y la locura logra torcerle el brazo a la Fortuna, pero cualquier otra interpretación debe pasar primero por

constatarlo, pues el texto está construido, de principio a fin, con ese sentido primordial: tal es la intención del texto.[33] Antes de que el lector imponga o descubra nuevos niveles de sentido, debería asegurarse de que se ha abierto al texto sin resistirse a lo que «dice», cooperando con él en la dirección a la que apuntan los indicios textuales. Primero hay que asegurarse de haberlo comprendido desde sí mismo, es decir, de haber captado el sentido que se proyecta del propio texto y que solamente se puede actualizar si el lector está dispuesto a cooperar. Después, con toda la sutileza hermenéutica que se quiera, tendrá justificación considerar el texto desde otra perspectiva, que a veces deberá tener en cuenta «lo no dicho», que puede ser muy significativo. Leer la comedia de *El licenciado Vidriera desde* el relato cervantino, a pesar de la insistencia de la crítica, no parece que haya producido resultados muy felices, sobre todo porque con ese método no se deja respirar al texto moretiano, valorado sólo en función de los elementos de la novela con los que se encuentre alguna relación más o menos relevante. Tal perspectiva es reductora y, además, desenfoca el objeto, como la lente de una cámara que cuando se fija en el fondo no permite que el primer plano se vea nítidamente.

Bibliografía

Arellano, Ignacio, «Del relato al teatro: la reescritura de *El curioso impertinente* cervantino por Guillén de Castro», *Criticón*, 72 (1998), pp. 73-92.

—, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.

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

Carrasco Urgoiti, María Soledad, «Fortuna reivindicada: recreación de un motivo alegórico en *El Criticón*», *El Crotalón, Anuario de Filología Española*, I (1984), pp. 159-176.

Casa, Frank P., *The Dramatic Craftmanship of Moreto*, Cambridge, Harvard University Press, 1966.

Castañeda, James A., «La "brava mina" de Moreto», en *Homenaje a William L.*

[33] «La iniciativa del lector consiste en formular una conjetura sobre la *intentio operis*. Esta conjetura debe ser aprobada por el conjunto del texto como un todo orgánico. Esto no significa que sobre un texto se pueda formular una y sólo una conjetura interpretativa. En principio se pueden formular infinitas. Pero, al final, las conjeturas deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobar algunas conjeturas aventuradas» [Eco, 1992: 41].

Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos, coords. A. David Kossof y José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 139-149.

—, *Agustín Moreto*, New York, Twayne Publishers, 1974.

Castro, Guillén de, *El curioso impertinente*, eds. Christiane Faliu-Lacourt y María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1991.

Culler, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000.

Díez Borque, José María, «2. Agustín Moreto (1618-1669)», *El teatro en el siglo XVII*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 190-196.

Díez Taboada, José María, «Los curiosos impertinentes en el teatro», *Revista de Literatura*, vol. LVII, núm. 114 (1995), pp. 455-466.

Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.

—, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

García Antón, Cecilia, «Temas cervantinos en el teatro español del siglo XIX: *El licenciado Vidriera*», *Revista de Literatura*, vol. LVII, núm. 114 (1995), pp. 529-542.

García Barrientos, José Luis, «De novela a comedia: *Persiles y Segismunda* de Rojas Zorrilla», *Revista de Literatura*, vol. LXIX, núm. 137 (2007), pp. 75-107.

García Martín, Manuel, «V.-*El licenciado Vidriera*», en *Cervantes y la comedia española en el siglo XVII,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980, pp. 126-130.

González Velasco, Pilar, «El teatro de Moreto y Cervantes», en *Teatro del Siglo de Oro: homenaje a Alberto Navarro González*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 241-257.

Gracián, Baltasar, *El héroe,* edición facsímil (Madrid, Diego Díaz, 1639), Zaragoza, Gobierno de Aragón/Departamento de Cultura y Turismo/Institución «Fernando el Católico»/Excma. Diputación de Zaragoza, 2001.

Greco, Gilberto, «*El licenciado Vidriera* dalla novela di Cervantes a la comedia di Moreto: trasmutazione e ideologizzazione», *Annali-Sezione Romanza*, XXIV, 2 (1982), pp. 399-412.

Green, Otis H., «Sobre las dos fortunas: de tejas arriba y de tejas abajo», en *Studia Philologica: Homenaje a Dámaso Alonso,* Madrid, Gredos, 1961, vol. II, pp. 143-154.

Grilli, Giuseppe, «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 Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio de 2002*, coords. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2004, vol. II, pp. 957-975.

Gutiérrez, Jesús, «El significado de "Fortuna bifrons". Su presencia en la literatura del siglo de oro», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año L (1974), pp. 3-88.

—, «El tema de "Fortuna bifrons" en la comedia hasta 1630», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* año LI (1975), pp. 283-88.

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.

Lapesa, Rafael, *La obra literaria del Marqués de Santillana,* Madrid, INSULA, 1957.

Lobato, María Luisa, «Moreto», en *Historia del Teatro Español, vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dirs. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Fernando Doménech Rico, Madrid, Gredos, 2003b, pp. 1181-1205.

Mackenzie, Ann L., «*El licenciado Vidriera*: hacia una comparación de la novela de Cervantes con la comedia de Moreto», en *Teatro del Siglo de Oro: homenaje a Alberto Navarro González*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 393-405.

Mira de Amescua, Antonio, *Teatro completo*, vol. III, coord. Agustín de la Granja, Granada, Universidad de Granada/Diputación de Granada, 2003.

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

—, *El desdén con el desdén*, ed. Enrico Di Pastena, Barcelona, Crítica, 1999.

Morley, Sylvanus Griswold, «Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro, Alarcón and Moreto», *University of California Publications in Modern Philology,* vol. 7, núm. 3, (1918), pp. 131-173.

Oleza Simó, Juan, «La comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro,* IX (1990), pp. 203-220.

Pedraza Jiménez, Felipe B., y Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española. Vol. IV. El Barroco: Teatro,* Tafalla, Cénlit, 1980.

Profeti, Maria Grazia, «*El ejemplo mayor de la desdicha* y la comedia heroica», en *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, coords. Agustín de la Granja y Juan Antonio Martínez Berbel, Granada, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 65-91.

Ruano de la Haza, José María, «Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón», *Criticón*, 72 (1998), pp. 35-47.

Sears, Helen L., «The Concepts of Fortune and Fate in the "Comedia" of Lope de Vega», *Bulletin of the Comediantes,* vol. 2, núm. 1 (1950), pp. 1-3.

Trapero, Patricia, «Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto», *Epos: Revista de Filología,* núm. 11 (1995), pp. 189-206.

Wilson, Edward M., y Moir, Duncan, *Historia de la literatura española. 3. Siglo de Oro: teatro (1492-1700),* Barcelona, Ariel, 1998.