

Industrias contra finezas de Agustín Moreto. Tras la estela de Calderón

Antonio Cortijo Ocaña

University of California, Santa Barbara

Abstracto: *Industrias contra finezas* es una obra de teatro de Agustín Moreto (1655-1669) que trata sobre un tema relacionado con la historia húngara y que pertenece al género de la comedia *palatina*. En esta comedia la música juega un papel primordial. Este estudio analiza el significado y significancia de esta obra de teatro y su relación con otras obras de Calderón.

Palabras clave: Agustín Moreto – Calderón de la Barca – *Industrias contra finezas*

Introducción

Industrias contra finezas (*IF*) es una obra del que se ha dado en llamar segundo momento de producción de Agustín Moreto (entre 1655-1669). Se trata de una comedia palatina seria que pertenece al ciclo temático (subtema) de historia de Hungría (Zugasti)¹. Fue publicada en 1666 en la colección de *Comedias escogidas*,² antes, pues, de su aparición en la *Segunda Parte* de sus obras (1676), publicada siete años después del fallecimiento del autor y en donde se incluyó también *IF*. Como en el caso de otras obras *políticas* del autor (por ejemplo *El Eneas de Dios*) es posible que la obra quiera promover, en general, y en el momento que sigue a la caída del Conde Duque de Olivares, una imagen ideal de príncipe que sirva de modelo a gobernantes y súbditos, “a la vez alentado por los tratados de la época en torno a la

¹ Dentro de este género Moreto es autor de *El licenciado Vidriera*, *Lo que puede la aprensión*, *El poder de la amistad*, *El mejor amigo*, *el rey*, entre otras, o de algunas otras en colaboración, como *La fuerza del natural* (con Cáncer). Dentro del segundo género merece resaltarse sin duda *El príncipe prodigioso*. Como dice Pedraza Jiménez, en muchas de estas obras “un enredo amoroso, de aire ligero y tono amable (sobre el que nunca pesan los terrores trágicos), sirve de soporte a una reflexión sobre el poder y sus veleidades” (168). El “género historial”, como lo denomina Lobato, siempre “está pasado por el matiz de la ficción dramática” (213). Para el mejor análisis de conjunto sobre la comedia palatina seria de Moreto, ver Lobato, Zugasti 2003 y especialmente 2015. En general véanse ahora las colaboraciones incluidas en Zugasti 2015, como Zugasti, Badía y Rodríguez García, amén de los análisis clásicos de Oleza y Oleza & Antonucci para una visión diacrónica de la evolución del género palatino en el teatro español.

² *Parte veinte y cuatro. Comedias nuevas y escogidas de los mejores ingenios de España*, Madrid, por Mateo Fernández de Espinosa Arteaga, a costa de Juan de San Vicente, 1666.

Razón de Estado en el marco de la Contrarreforma” (Cantalapiedra Delgado 3-4; ver Sáez Raposo 2010).³

Los resortes del argumento y de la acción

Jornada I

La acción de esta comedia palatina del subgénero *de Hungría* se enmarca vagamente en territorio húngaro, hacia el año 1526. Lisarda y Dantea, hermanas mellizas, son sobrinas del rey de Hungría. Éste, sin hijos e involucrado en una guerra sin cuartel contra los enemigos otomanos, va a dejar en herencia el reino a una de ellas y todo parece indicar que será Dantea. A esta última en particular (aunque también a Lisarda) acosa una turba de príncipes y grandes, pretendientes a los que se ha llamado a una *competencia* para que las jóvenes elijan la mano de uno de ellos. La duda es si han venido atraídos por amor o por interés (por *fineza* o por *industria*). Las dos hermanas quedan caracterizadas con rasgos hasta cierto punto semejantes a Finea y Nise de *La dama boba* de Lope. El argumento se ambienta desde el comienzo mismo de la obra en un marco de traición y añagaza. Dantea, apartada en la escena, lee una carta anónima que le han hecho llegar (tercera que recibe del mismo tenor) en que se le avisa que tenga cuidado con quienes la sirven, “porque hay envidia que [alguno] solicite su muerte”.⁴ A crear este ambiente colabora la Música, cuya presencia en la obra es muy relevante, con rasgos que semejan los presagios trágicos de las canciones en *El caballero de Olmedo*. Los momentos centrales de la acción viene preludiados por una copla/recondilla que anuncia la acción dramática de modo proléptico y oracular, a modo de presago trágico. Así, el argumento de la primera jornada, y hasta de la obra entera, queda subsumido en la primera copla, que se escucha antes de que Dantea lea la aciaga carta.

*¿Cuál dolor debe escoger
la más hidalga fineza?
¿Ver la querida belleza
muerta o en otro poder?*

Roberto, el primer grande en aparecer, *voivoda* de Transilvania, espera convertirse en rey de Hungría y así rivalizar con los Habsburgo. Su intención queda clara cuando dice

³ Preparamos en la actualidad la edición crítica de esta comedia y presentamos en estas notas algunos detalles de su argumento, su sentido general y significado dentro de la obra de Moreto y su relación con otras comedias áureas, en particular con las de Calderón de la Barca.

⁴ Para el motivo del papel escrito como generador de intriga en Moreto, ver Sáez Raposo 2011.

que más festeja mi amor
a Hungría que a su beldad.

Por su parte, el Conde Palatino, enamorado de Lisarda, ha urdido con ella una trama para asesinar a Dantea y así conseguir que su enamorada sea reina. Fernando, hermano del rey de Bohemia pero empobrecido, sólo aspira “a la hermosura / de la divina Dantea”, sin mayores pretensiones de poder. Está verdaderamente enamorado de la joven por sus prendas, no por su riqueza o poder. Testuz, su criado y gracioso, se mofa de él por ser tan desprendido e idealista.

Se produce acto seguido una escena de *debate*, de nuevo preludiada por una copla que anuncia el *thema* general del mismo y de la obra en su conjunto:

*¿Cuál dolor debe escoger
la más bidalga fineza?
¿Ver la querida belleza
muerta o en otro poder?*

En defensa o rechazo de estas afirmaciones se articula la defensa de los tres pretendientes, que con ello compiten como si en una *suasoria* o *controversia* académica universitaria o justa de academia poética estuvieran, semejando el esquema usado por Ruiz de Alarcón en *El examen de maridos* (Cortijo Ocaña 1994).⁵ Fernando da muestras de su carácter y natural relatando un amor suyo anterior que dio en fracaso y en que su joven enamorada se decidió por otro pretendiente, dando así rienda a su *gusto*, aunque el *valor* y *nobleza* de Fernando eran mayores que los de su exitoso rival. Enterado de que Lisarda y Dantea buscaban marido, ha acudido a la corte de Hungría, donde *adanteó* (se enamoró de Dantea), como lo refiere chuscamente Testuz. Terminado su relato comienza el *debate*, sentándose las dos jóvenes en un estrado en el jardín acompañadas de música y actuando como jueces del mismo. La *disputatio* dialéctica sigue a continuación, en que se oponen dos y tres contrincantes (Lisarda, Conde, Dantea; Celia, Roberto, Fernando; Roberto y Fernando) sobre las dos *thesis* (*problema*) enfrentadas: *si es mejor ver a la enamorada muerta o en poder de otro*.⁶ El conde se decanta por una visión *egoísta* del amor, e insiste en las ideas del *decoro* y la *afrenta* que se pueden seguir al amante masculino por encima del amor que pueda haberse profesado por la enamorada. Por ende, prefiere ver morir a ésta que dejarla en posesión de un rival de amores. A ello responde Dantea en su parlamento siguiente (vv. 495-504), en que acusa al conde de egoísmo o *comodidad*. La expresión de los versos 495-96 (“El desprecio de la dama / no

⁵ También en esta obra Inés busca *invención* o *industria* para averiguar el mejor partido entre sus pretendientes mediante una averiguación o examen. El término *industria* aparece mencionado con frecuencia en esta obra de Ruiz de Alarcón.

⁶ Ver para otros casos semejantes *El examen de maridos*, de Alarcón, donde también se juzga la *valía* de los amantes a través de un juego dialéctico (Cortijo Ocaña 1994).

es injuria del galán”) recuerda el parlamento de Marcela en la primera parte del *Quijote*, I, 13 en que defiende la libertad femenina de elegir matrimonio. Celia, criada de Dantea, en hermosos versos defiende que el amor perfecto no se aviene con la esperanza de recompensa, así que desear ver muerta a la enamorada es una elección inferior. Roberto, en los vv. 525-34, defiende que el amor perfecto (ideal) debe avenirse con un concepto del *pundonor*, de modo que desear ver muerta a la amante es justa recompensa por la *ofensa* y *maltrato* que elegir a otro pudiera infligir en el amante. Fernando concede a Celia su opinión, pero califica a la dama de *ingrata* y al amante que la ve en brazos de otro como *flaco*. Roberto y Fernando concluyen su argumento defendiendo respectivamente la falta de *fineza* o de *hidalguía* en quien deja a su amante que vaya a brazos de su rival: el dolor es mayor, concluye Fernando, pero mayor grandeza y fineza es permitirlo y aceptarlo.

En este punto la *disputatio/declamatio* parece haberse convertido en algo más que duelo dialéctico y Roberto y Fernando parece que van a pasar a las manos (a una especie de duelo) en defensa de sus visiones del amor: Roberto acusa a Fernando de cobarde; Fernando a su rival, de egoísta y *engañado*. Todos se levantan para detener a los dos jóvenes y Dantea pide quedarse sola, pues se siente *melancólica*. Fernando ha quedado caracterizado como *fino amante*; Roberto y el Conde, como interesados y egoístas; las dos jóvenes parecen decantarse en su amor por Fernando, aunque no está claro que le vayan a elegir a él porque hay de por medio imperativos de política de estado.

En contrarréplica a la discusión seria *de amore*, Testuz y Celia, enzarzados en su particular dialéctica, muestran una actitud más pragmática. Si la enamorada ultraja al amante prefiriendo a otro, lo mejor será recurrir a la violencia para hacerla entrar en razón; si al amante le sobreviene melancolía, lo más natural será buscar medios de alegrarse (buscando otra pareja).

DANTEA ¿Qué es amor?
 TESTUZ En el mundo es un licor
 que hace lo mismo que el vino,
 pues cuantos aman entiendo
 que están borrachos a igual;
 y con su dama, es un mal
 que se les quita durmiendo.
 DANTEA ¿Y hay remedio para él?
 TESTUZ Escribir muchos papeles.

Se abre una nueva escena con cambio de tema. Llega a la corte el Senescal del rey, que ha estado en guerra contra los otomanos, y deja saber a Dantea que ella es la elegida por su tío para convertirse en la siguiente soberana, para lo que dice tener un testamento que lo ratifica y prueba. Temiendo por su vida y queriendo saber qué pretendiente la quiere por sus verdaderas prendas, decide que hará creer a todos que

Lisarda ha sido la elegida en vez de ella. Ésta, como si se tratase de otro Segismundo en *La vida es sueño*, sabida la falsa noticia de su elección como futura reina, muestra un natural soberbio y arrogante, tratando con menosprecio a Dantea y a sus pretendientes, salvo Fernando. Roberto y el Conde abandonan su fingido galanteo de Dantea y se dedican a elogiar a Lisarda. Fernando es el único que se mantiene firme en su amor a la joven. La jornada termina con un logrado diálogo rápido entre Dantea y Fernando, que concluye con las palabras premonitorias de la joven:

Ya sé quién me quiere bien;
sabré quién me quiere mal.

Jornada II

En la segunda jornada el argumento se convierte en una sucesión de enredos y dobleces en la que unos personajes saben algo de los demás o de la trama que los otros ignoran, aunque nunca toda la verdad. El juego escénico se basa en el equívoco y todo conduce a un final prototípico de comedia palatina de *enredo* en que el engañador será el engañado.

Lisarda declara al Conde que su *afecto* (fingido) hacia él ha cambiado dada su nueva situación, porque “casarme yo a mi elección / no es justo en aqueste estado”. El Senescal quiere ayudar a Lisarda en su elección de marido, aunque ella proclama no tener necesidad de parecer ajeno. Lisarda, en parlamento con Testuz, le hace saber que quiere a su amo (*fernandea*), lo que suscita los celos de Dantea, que escucha escondida. Dantea dice al Senescal que ha logrado su primer propósito, saber quién la quiere bien; queda ahora averiguar quién lo hace mal: necesita de toda su industria para salir del empeño. A los ruidos de pasos el Senescal se esconde en un aposento. Es Roberto, que viene a confesar a Dantea el plan de antaño de su hermana de asesinarla, y se ofrece a hacer ahora lo mismo por Dantea es decir, asesinar a Lisarda por ella. Dantea se niega en rotundo, ofendida. “Siento”, dice el Conde como despedida, “que seáis leal con quien / os quiso dar un veneno”. Ante la llegada de Lisarda es el Conde quien se esconde. El Senescal vuelve a salir para hablar con Dantea y el Conde, escondido, se apercibe del engaño que han urdido sobre quién es de verdad la heredera, planeando una estratagema en función de ello. Roberto sale a escena pero se esconde, escuchando también las palabras del Senescal en que asegura que se dará a Fernando la corona como consorte de Dantea y enterándose, así, de toda la trama, incluyendo que Lisarda no será la futura reina. Los dos grandes deciden seguir con sus *industrias* ahora que ya saben la verdad sobre la sucesión.

Roberto se entrevista con Dantea y le hace saber su amor por ella, a pesar, según es noticia oficial, de que la joven no heredará el reino. Dantea está confundida, pensando que ha juzgado mal la fineza de Roberto. Fernando, que escucha al paño, no sabe cómo interpretar la actitud de Dantea, que parece no rechazar del todo a Roberto.

Fernando se marcha, despechado, lo que advierte Dantea, que sospecha que el joven se ha dado cuenta de lo que ha ocurrido. Hablan Fernando y Dantea. Aquel se muestra desdeñoso: “Mejor me está no querer, / por ver si con esto enmiendo / la esquivéz de mi fortuna”. Dantea no sabe qué pensar.

En una preciosa escena Lisarda se entrevista con Fernando, que glosa una redondilla cantada por la Música y que refleja perfectamente sus sentimientos:

*Sólo el silencio testigo
ha de ser de mi tormento;
y aun no cabe lo que siento
en todo lo que no digo.*

El Conde se entrevista acto seguido con Lisarda y le deja saber la trama urdida por el Senescal y Dantea. Pero a su vez urde una contraestrategema. Él dará muerte al Senescal, la única persona que puede atestiguar qué decía en verdad el testamento del rey. Como recompensa, pide, Lisarda deberá casarse con él. Lisarda accede. Dantea se sorprende de que Lisarda haya cambiado una vez más su actitud con ella, ahora amistosa de nuevo. El Conde se presenta de improviso y dice que durante una reunión secreta entre él y el Senescal, a bordo de sus embarcaciones en el río, el Senescal ha muerto ahogado. Dantea reacciona proclamando a los cuatro vientos que ella era la elegida del rey y que sólo se anunció que lo era Lisarda para saber quién la había traicionado. Roberto la secunda, diciendo que él es testigo de la verdad de lo que ella dice. Pero Lisarda, a quien todos creen, manda que la apresen y lleven a su cuarto. Fernando se niega a creer a Lisarda y se apresta a morir en defensa de Dantea. Fernando y Dantea se despiden prometiéndose fidelidad. Lisarda le condena a destierro de palacio.

Jornada III

Fernando y Testuz, en escena, informan de la muerte del Senescal a manos del Palatino. Piensan cómo hacer frente a la situación. Dantea le ha hecho llegar un papel en que le informa de que Lisarla intenta darle muerte y el joven se resuelve “a librala y defendella”. Fernando se resuelve a ir a palacio a hablar directamente con Lisarda. Lisarda sale a escena y nos deja saber que no se sentirá tranquila mientras viva su hermana. Fernando se presenta ante Lisarda con el objeto de pedir licencia para partir de Hungría, mientras hace tiempo con un parlamento lleno de largas digresiones para poder tomar una resolución sobre qué hacer en ayuda de Dantea.

El Conde se presenta de improviso. Informa a Lisarda que la guarda de Dantea está alterada y Dantea no aparece por ningún sitio. El Conde apresta sus tropas en auxilio de Lisarda. Roberto se presenta ante ella y le dice que todo el reino está levantado en su contra, pero que puede contar con las tropas que le son fieles a él. El Conde le dice que no le corresponde a Roberto defenderla, sino a él, como legítimo

esposo, lo que enfada a Roberto, que pensaba obtener la mano de Lisarda. Un Capitán informa a Roberto que fue él quien le abrió el postigo a Dantea para escapar y que la joven está ahora con Fernando, que es quien había urdido todo el plan para liberarla. Roberto decide fingir que siempre había apoyado la causa de Dantea.

Fernando, escapado en el monte con Dantea, confiesa su amor por ella, a pesar de su pobreza. Testuz y Celia tienen un diálogo chusco sobre asuntos amorosos. Un criado llega de repente y anuncia a Dantea que el Senescal no está muerto: había sobrevivido al accidente del río y ahora está a cargo de numerosas tropas que vienen a rescatarla. Cuando éste sale a escena está acompañado de Roberto. Dantea acierta al sospechar que Roberto la espía y estaba enterado de la verdad sobre la sucesión, de modo que se decidió a unirse al Senescal para poder obtener su mano. Dantea no se fía de él, esperando “la ambición de éste castigar”. Aunque el Senescal piensa que el mejor candidato a rey consorte es Roberto, Dantea le hace saber que está determinada a elegir a Fernando:

De mí será escogido
quien más me quiere y más agradecido.

Fernando y Testuz llegan a la corte. Allí Fernando escucha nuevas de que Roberto será rey y se duele de la ingratitud de Dantea, creyendo enloquecer. La Música hace su última aparición, cantando la siguiente redondilla:

*En sus apacibles nudos
enlace amor esta vez
de Lisarda y de su dueño
la azucena y el clavel.*

El Conde y Lisarda se aprestan a la defensa, pero se dan cuenta de que su causa está perdida. Dantea, vencedora, ordena que nadie ofenda a su hermana, haciendo que su clemencia venza a la injusticia de aquélla. Pero en justo castigo la condena a que se case con el Conde, “quien para darte muerte / me declaró su cautela”, lo que es apropiada retribución que hace que se restablezca el orden con justicia poética. En la escena final, Dantea confiesa a Roberto que sabe de sus añagazas, ocultamientos y falsedades, así que le rechaza como esposo por haberle hecho pasar por fineza lo que no era sino industria engañosa y falsa. Proclama ante todos que Fernando es su esposo, “para que se conozca / que industrias contra finezas / no pueden valer, vasallos”. Testuz y Celia, también unidos, se aprestan a preparar ollas de Carnestolendas o huevos de Carnaval (amores o disputas), dependiendo de a quién de los dos se pregunte.

Influjos y ecos

IF no ha ocupado demasiado a la crítica, que se ha centrado en ella casi en exclusividad para analizar el papel de la música o de los avisos como generadores de intriga en la obra moretiana. Sobre sus fuentes tampoco se ha avanzado mucho. Adolf Schaeffer pensó que Moreto tuvo como modelo dramático para dicha pieza una comedia indeterminada de Lope, aunque Kennedy lo puso en duda: “His feeling arises from the fact that the involved metaphor of Carlos (III, 10, p. 285) is more characteristic of Lope’s period than Moreto’s” (201). Nosotros pensamos que, como en muchos otros casos, Moreto sigue de cerca varias obras calderonianas, en particular *Mujer, llora y vencerás*, aunque construye un argumento enteramente novedoso. Pero hay que hacer una precisión, y es que *IF* gira antes que nada alrededor de la reelaboración de varias *canciones* que, como en eco, remiten desde la obra a varias producciones de Calderón. Así, en *IF* hay un recuerdo de “Quiero y no saben que quiero; / yo sólo sé que me muero”, canción que aparece en la segunda jornada de *Mujer, llora y vencerás* de Calderón. En esta última obra Madama Inés, heredera del Principado de Turincia, deja a Federico y su hermano Enrique la elección de quién de los dos se habrá de casar con ella. Enrique representa la valentía y las armas; Federico la sabiduría y las letras; el uno es de genio iracundo; el otro reposado. Madama Inés, a fines de la segunda jornada, resuelta a dejar la elección de su futuro en manos ajenas, oye música por la noche que dice:

Quiero y no saben que quiero;
yo sólo sé que me muero.

Inés se pregunta si la música siempre ha de ser “para mí fatal proverbio. / Y hoy más, pues repites, como / si me estuvieras oyendo”. Federico y Enrique, que compiten por el amor de madama Inés, entran de *aventureros* durante una máscara-sarao en palacio, igual que en *IF*, con los motes *Quiero y no saben que quiero* y *Yo sólo sé que me muero*. Se resuelve por parte de la dama que los dos hermanos decidan entre ellos quién se quedará con la mano de la joven. Una noche, durante un sarao, Enrique va a dar, tras tropezarse, en los brazos de Inés. Entienden los dos que ha sido el acaso quien los ha juntado e Inés hace su elección: Enrique será su marido. Federico jura venganza, pues se comprometió a ser él quien decidiera con Enrique, no a dejar la elección al *acaso*. También como en *IF*, Margarita, que es antigua amante de Enrique conducida a casa por Celio en un barco por el Rin, está a punto de ahogarse en circunstancias extrañas, quizá por instigación de Inés, como ocurre con el Conde y el Senescal en *IF*. También como en esta última obra, cuando parece que se disfruta de las paces de amor irrumpe en escena el grito de “guerra” y “traición” para perturbar la aparente tranquilidad. Federico, despechado, da en una actitud bélica y tirana. Inés se lo reprocha diciendo “¿de cuándo acá, dime,

injusto, / falso, aleve, fermentido, / de cuándo acá, dime, fue / noble acción poner en uso / que el quejarse de una dama / sea de una guerra asunto?”, que recuerda los términos de la *disputatio* en *IF* (si es mejor ver muerta a la dama o en manos de otro).

Al eco que hay en *IF* de *Mujer, llora y vencerás* se añaden más conexiones con otras obras calderonianas. Suárez ha analizado la fortuna de una redondilla famosa atribuida al conde de Salinas (Dadson) glosada por numerosos poetas áureos y que hasta es utilizada por Gracián (*Tratado de la agudeza*) para ilustrar su definición de paradoja (“proposición extraordinaria con más exageración que la paradoja” (347): “Solo el silencio testigo / ha de ser de mi tormento / y aun no cabe lo que siento / en todo lo que no digo”. Estos versos fueron glosados con profusión en el teatro de la época, en particular por Calderón, que la usó en seis de sus composiciones,⁷ así como por Matos Frago (El hijo de la piedra, El marido de su madre), Salazar y Torres (El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris), Antonio Hurtado de Mendoza (Ni callarlo ni decirlo), Solís (Triunfos de amor y fortuna), Diamante (Alfeo y Aretusa), Pérez de Montalbán (Olimpia y Vireno) y Suárez de Deza (Los amantes de Teruel).⁸ Como indica Suárez,

el contenido de la canción no sólo está relacionado con el silencio, tema de extraordinario interés en el teatro de Calderón, como muy bien estudiaron Aurora Egido y M. F. Déodat-Kessedjian, entre otros, y que puede encontrarse en multitud de obras, sino que expresa la agónica situación del ser humano para quien la palabra es incapaz de comunicar un sentimiento profundo. Podríamos decir que incluye un silencio doble: el obligado por prudencia y el imposible de comunicar por falta de palabras adecuadas. (445)

Moreto da realce a dicha canción en *IF* como marca del tema del silencio, de raigambre calderoniana, intensificando, como su modelo, “su valor dramático al aunar conceptismo poético, tono lírico y la emoción del canto con la reflexión íntima articulada en su glosa” (Suárez 446).⁹

⁷ *El mayor encanto, amor, Eco y Narciso, El encanto sin encanto, Darlo todo y no dar nada, Los tres afectos de amor* (Wilson & Sage 124-5), *Amigo, amante y leal* (Suárez 440) y *Las vísperas sicilianas*.

⁸ Como indica Suárez, “todos los testimonios coinciden en señalar a Calderón como el autor que popularizó la canción hasta el punto de que algunos le consideraron su autor” (439).

⁹ “La impresión obtenida con el análisis de las comedias pertenecientes a la *Primera parte* de sus comedias no sólo se ve ahora refrendada, sino potenciada. En esta *Segunda parte* todavía el uso de la música y los efectos sonoros es incluso mayor. Si allí aparecía de manera decisiva en diez de sus doce textos, aquí lo hace en uno más. Y siempre de manera relevante para el desarrollo de la acción y la caracterización de los personajes. En su sobriedad dramática, Moreto no concebía tampoco el valor meramente ornamental de estos recursos. Por lo que respecta a los recursos sonoros, vemos que la tendencia también sigue los mismos patrones, es decir, un empleo muchísimo más comedido, aunque, en ocasiones, de una originalidad sorprendente. Como ha quedado patente, la música sirve en la inmensa mayoría de los casos para describir líricamente los sentimientos de los personajes, generalmente de aquellos que sufren cuitas amorosas de naturaleza varia. Moreto se atiene, consciente o inconscientemente, a la doctrina pitagórica, que organizaba la Realidad bajo el paraguas de una

Siguiendo con la presencia de la música y los ecos de otras obras teatrales, en el verso 515 Moreto recuerda la canción “Querer por sólo querer”. Con el título de *Querer por solo querer* se conserva una comedia palaciega de Antonio Hurtado de Mendoza (1623), traducida al inglés por Sir Richard Fanshawe (1670). De ambientación palatino-mitológica, las dos primeras jornadas muestran algunos elementos en común con *IF*. En ella un príncipe Cautivo expone que, enamorado de Celidaura por un retrato suyo que ha visto al azar, ha acudido a verla en persona, juntándose con otros pretendientes de la joven, “de su desdén siempre amante”, siempre en vano y siempre firme. Ha sido apresado por unos corsarios y llevado a Persia, donde hace relación de sus cuitas al príncipe Félix Bravo, parangón de valentía y belleza, que se enamora a su vez de Celidaura por el retrato y decide ir a verla a Tartaria. Antes de morir el cautivo deja el retrato a Félix. Celidaura queda caracterizada como mujer varonil, que no es tan necia, como dice, que tenga presunciones de hermosa, y discute con Claridiana, que le dice que, en atención a la *religión de las damas*, debería “de los príncipes mejores / examinar el más digno, / el más gallardo, el más fino, / fruto galán de esas flores”. Celidaura se ofende de tan loca grosería como tener que escuchar las impertinencias amorosas de los galanes caballeros: “Si a la porfía le das / mérito, ¡qué gran locura!” Félix Bravo elogia al amor frente al desamor (“no amar es tibia cordura”) y, de camino en busca de Celidaura, se queda dormido. Celidaura se topa con él y le arrebató el retrato (que llevaba escondido entre sus ropas) mientras aquél duerme; se sorprende que sea su propio retrato. Cuando Félix Bravo despierta no sabe qué hacer sin el retrato. La obra mezcla escenas alegóricas en que aparecen castillos y tronos protegidos/atacados por Gigantes y que deben ser expugnados por caballeros *aventureros*. Claridiana, que apostrofa a los caballeros locos que quieren ser favorecidos antes que ser amantes, proclama que para marido quiere al *valiente* y al *entendido*. También afirma que más sabe de amor una dama que una estrella; más valiente, dice, será quien mejor sufra más desdenes y más sabio el que le tenga más amor. El Príncipe Floranteo, pretendiente de Celidaura, exclama “qué lejos, señora, / de los remedios se halla / una pena que se calla, / que se padece y se ignora” (jornada II). Siguen varias escenas de encuentros y galanteos entre Claridiana, Félix Bravo y Celidaura, con juegos de equívocos e identidades confundidas. Claridiana acaba invitando a Celidaura a que participe con ella en un tribunal de amor en que elegirá a su amante. De una parte salen Claridoro y Félix Bravo de mantenedores. De la otra se ve en lo alto de un teatro a Claridiana y Celidaura, de jueces, con acompañamiento de pajes y Gigantes. Claridoro defiende que no puede haber valentía sin discreción, “y tal vez el sufrimiento / es valentía mayor”. El General defiende una valentía rayana en la temeridad. Baja de una nube el Amor, que apostrofa a Claridiana. Todos proclaman vencedor de la disputa a Florianteo, con las protestas de Claridiana. Claridoro y Félix pelean a espada y sólo paran cuando sale Celidaura. Ésta se desespera

armonía universal cuya perfección matemática generaba un sonido impoluto” (Sáez Raposo, 2011, 246; ver también Sáez Raposo 2009).

por saber la verdadera identidad de Félix: “Que ha de haber / una mujer que no quiere / saber lo que quiere, y muere / por lo que quiere saber” (jornada III). Félix es descrito por su sirviente como inmune al amor.

Por último, en *Agradecer y no amar*, comedia de enredo de Calderón de la Barca, la canción/letra “A nadie puede ofender / querer por sólo querer” y sus glosas y comentarios ocupan un papel de relieve al final de la primera jornada. Hay al comienzo de la obra una escena de caza en que el gracioso Roberto expresa donosidades semejantes a las de Testuz sobre el mismo tema en *IF*. Laurencio expresa sus cuitas de amor en pareados que alternan endecasílabos con algún heptasílabo intercalado, construcción métrica que repite Moreto en *IF*. Ha conocido en el bosque a Flérida, princesa de Visiniano, “que en aquesta fortaleza, / retirada de la corte, / por gusto o por conveniencia / vive, hasta tomar estado” (jornada I). Su amor por ella, *cuerda locura*, queda marcado por el hado. En el bosque donde transcurre parte de la acción también se encuentra Carlos, Príncipe de Ursino, que ha llegado a ver a Flérida antes de casarse con ella, como ya está tratado. Surgirá entonces un juego de equívocos y ocultamientos de identidad entre ambos y la joven, que al final se resuelven en el amor de aquella por Laurencio. La Música glosa la letra de la siguiente manera: “El que adora en confianza / de conseguir lo que adora, / mérito ninguno alcanza, / pues enjuga lo que llora / el aire de la esperanza; / mas el que en desconfianza / quiere por sólo querer, / a nadie puede ofender”. Por último, el título mismo de la obra, *Agradecer y no amar*, podría haberse usado para el comentario de los vv. 975 et ss. en *IF*, donde Moreto explora la diferencia entre ambos términos y sus connotaciones para el amor:

DANTEA	¿No bastará agradecerle?	975
TESTUZ	Si es pobre, ¿qué ha de pagar?	
FERNANDO	Quien agradece, ya estima.	
DANTEA	Si eso es bastante, esperad.	
FERNANDO	¿Qué esperaré?	
DANTEA	Estimación.	
FERNANDO	¿Y no podré esperar más?	980
DANTEA	Pudiera decir que sí.	
FERNANDO	Pues ¿por qué me lo excusáis?	
DANTEA	Porque os digo que esperéis.	
FERNANDO	Y en eso, ¿qué enigmas hay?	

A este respecto, podemos recordar que Moreto gusta de la reflexión sobre estos dos términos equívocos. Así, recuérdese el romance de *El desdén, con el desdén*: “Poca o ninguna distancia / hay de amar a agradecer... / Pues si estima, agradecida, / ser amada una mujer, / ¿qué falta para querer / a quien quiere ser querida? [...] Que haber puede estimación / sin amor, es la verdad, / porque amar es voluntad / y agradecer es razón. / No digo que ha de querer / por fuerza la que agradece, / pero, Cintia, me parece / que

está cerca de caer; / y quien desto se asegura / no teme o no ve el engaño, / porque no recela el daño / quien al riesgo se aventura” (vv. 563-602). Y en *Querer por sólo querer* de Antonio de Mendoza, que tenía ciertas similitudes con *IF*, se lee: “Que no puede hallar ingratos / quien no busca agradecidos” (Jornada II).

Otra obra de Moreto con la que *IF* guarda similitudes es *El desdén, con el desdén*. Si en *IF* el fingimiento de amor ocupa un papel de relevancia, así como el tema del *examen de maridos*, en la última Carlos y Diana mantienen un duelo dialéctico sobre la esencia del amor, el enamoramiento, el fingimiento amoroso, las diferencias entre estimación, respecto y amor que son similares a los conceptos expresados en *IF*. A ello colabora el ambiente y atmósfera palaciegos y el contexto de celebración musical de festejos y bailes enmascarados, elementos presente en ambas. En *El desdén, con el desdén*, al final de la primera jornada, Carlos defiende ante Diana la tesis de que él la festeja sin quererla, porque no quiere querer ni ser querido (lo segundo porque en ello hay delito, aunque no riesgo), de modo que sólo la corteja por respeto: “La veneración que os debo” (v. 992). Un poco antes se han presentado en escena los príncipes pretendientes y discuten con Diana sobre la naturaleza del amor. Diana culpa a Carlos, por el conocimiento de historia que ha acumulado, de todos los males, tildando a los amantes de eternos quejosos. Bearne replica que no son sino “aparentes argumentos” que van contra la razón natural y la experiencia.

Juegos de equívocos y de identidades confundidas, exámenes y tribunales de amor, disputas dialécticas sobre la esencia del amor/amistad, damas que eligen a sus amantes/maridos, ambientación palaciega, bailes y máscaras, presencia de la música y glosas de canciones famosas, todos ellos son elementos que aparecen de varios modos en todas estas obras. Calderón en particular parece ser quien desarrolla con mayor profusión esta línea argumental, dando a la música atención preferente. Moreto recoge el relevo¹⁰ y construye en varias de sus comedias palaciegas un ambiente semejante, donde se discute sobre la esencia/definición de amor, donde una joven es objeto de interés por parte de varios pretendientes, éstos se *enfrentan* (ya sea dialécticamente, ya sea con las armas) y todo gira alrededor de un decorado palaciego y exótico.¹¹ Como indica Zugasti, a pesar de la dificultad que a veces está aparejada en la distinción entre la comedia palatina seria y cómica, cuando la línea principal de los protagonistas en la obra

¹⁰ Como recuerda Zugasti, Moreto propende a la variante de la comedia palatina seria sobre la cómica. “Lobato señala que un 25% de la obra moretiana se apega al género palatino, con claro predominio de lo serio sobre lo cómico, lo cual le distingue de otros compañeros de generación” (2015, 94).

¹¹ Como ya indicamos en otro lugar, «con ello no sólo podría estar promoviendo un ambiente exótico del que rodear a su pieza, sino avanzar por entre *IF* la imagen de un príncipe ideal que sirva de modelo a gobernantes y súbditos, teniendo como base la discusión al respecto que aparece en numerosas obras que pertenecen al tema de la Razón de Estado (Sáez Raposo 2010). No en vano, como recuerda Lobato al analizar la producción de la comedia palatina moretiana, el autor gusta de poner en las tablas “temas relacionados con la sucesión del poder, en la mayor parte de los casos vinculado a la estirpe pero no siempre” 225)” (Cortijo en prensa).

gira en torno al tema erótico (“problemas y enredos de amor, o sea cómo emparejarse”), se trata de una comedia palatina de cariz cómico; por el contrario, como en la obra que nos ocupa, *IF*, “cuando las cuestiones galantes entre damas y caballeros (que siempre persisten) ceden espacio a otras preocupaciones mayores como los temas del buen o mal gobierno, abusos de príncipes libidinosos, privanza, honor conyugal, falsa o verdadera amistad..., en tal caso estamos ante una comedia palatina seria” (2015, 90). *Industrias contra finezas*, obra muy conseguida de Moreto, responde perfectamente a estas indicaciones del crítico y se acomoda a las directrices temáticas y argumentales de la comedia palatina seria con la variante del subtema de la historia de Hungría.

OBRAS CITADAS

- Badía Herrera, Josefa. “La comedia palatina en la gestación de la *comedia nueva*”. *Cuadernos de Teatro Clásico* 31 (2015): 103-118. Impreso.
- Cortijo Ocaña, Antonio. “*Industrias contra finezas* de Agustín Moreto. La historia de Hungría en el teatro de Moreto”. *Estudios Hispánicos*.” En prensa.
- Dadson, Trevor, ed. Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas. *Obra completa. I. Poesía desconocida*. Madrid: Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2016. Impreso.
- Gracián, Baltasar. Emilio Blanco ed. *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- Kennedy, Ruth Lee. *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton: Smith College, 1931-1932. Impreso.
- Lobato López, María Luisa. “Moreto y la comedia palatina”. *Cuadernos de teatro clásico* 31 (2015): 209-230. Impreso.
- Moreto, Agustín. Ed. Francisco Sáez Raposo ed. *El lindo don Diego*. Dir. María Luisa Lobato. *Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*. Vol. III. Kassel: Reichenberger, en prensa. Impreso.
- . Ed. Sofía Cantalapiedra. *El Eneas de Dios o El caballero del Sacramento*. www.moretianos.com.
- . Ed. Javier Rubiera. *El licenciado Vidriera*. www.moretianos.com.
- . Ed. Lluís Castillo Roselló. *El parecido*. www.moretianos.com.
- . Ed. Alfredo Hermenegildo. *El valiente justiciero o El ricobombre de Alcalá*. www.moretianos.com.
- . Ed. Francisco Domínguez Matito. *La fuerza del natural*. www.moretianos.com.
- . Ed. José María Ruano de la Haza. *Industrias contra finezas*. www.moretianos.com.
- . Ed. María Ortega. *No puede ser el guardar a una mujer*. www.moretianos.com.
- . Ed. Catalina Buezo. *Primero es la honra*. www.moretianos.com.

- . Ed. Miguel Zugasti. *Santa Rosa del Perú*. www.moretianos.com.
- . *Comedias escogidas*. Ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe. Madrid: Rivadeneyra, 1856. Impreso.
- . *La fuerza del natural*. Madrid: Antonio Sanz, 1742. Impreso.
- Oleza, Joan. "La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo". *Edad de Oro* 16 (1997): 235-251. Impreso.
- Oleza, Joan, & Fausta Antonucci. "La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones". *Rilce* 29.3 (2013): 689-741. Jiménez, F.B. "Agustín Moreto". En Ignacio Arellano coord. *Parainfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*. Barcelona: Anthropos, 2004. 165-171. Impreso.
- Rodríguez García, Eva. "El género palatino en Lope de Vega". *Cuadernos de Teatro Clásico* 31 (2015): 119-144. Impreso.
- Sáez Raposo, Francisco. "El empleo de música y efectos sonoros en la Primera parte de las comedias de Agustín Moreto." Coord. Oana Andreia Sâmbrian-Toma. *El Siglo de Oro antes y después de El Arte Nuevo: Nuevos enfoques desde una perspectiva pluridisciplinaria*. Craiova: Editura SITECH, 2009. 102-11. Impreso.
- . "El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon". En *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*. Natalia Fernández Rodríguez ed. Bellaterra: Grupo de Investigaciones Prolope, 2010. 195-225. Impreso.
- . "El motivo del papel escrito como generador de intriga en las comedias de Moreto." Eds. Vibha Maurya y Mariela Insúa. *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010)*. Pamplona: Publicaciones digitales del GRISO / Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011. 607-19. Impreso.
- Schaeffer, Adolf. *Geschichte das spanischen Nationaldramas*. Leipzig: Brockhaus, 1890. Impreso.
- Suárez Miramón, Ana. "Variaciones dramáticas en Calderón sobre un tema popular". *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela 7-11 de julio de 2008)*. Tomo III: Teatro. Varia. Cursos e Congresos n° 197. Santiago: Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela. 2011. Impreso.
- Wilson, E.M., & J. Sage. *Poésias líricas en las obras dramáticas de Calderón*. London: Tamesis, 1964. Impreso.
- Zugasti, Miguel. "Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro." *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina*. Ed. Eva Galar and Blanca Oteiza. Pamplona: Instituto de Estudios Tirsianos, 2003. 159-85. Impreso.
- . "Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro". *Cuadernos de Teatro Clásico* 31 (2015): 65-102. Impreso.

---, coord. *La comedia palatina del Siglo de Oro. Cuadernos de teatro clásico* 31 (2015).