

## HASTA EL FIN NADIE ES DICHOSO, DE AGUSTÍN MORETO Y SU REESCRITURA A PARTIR DE LOS ENEMIGOS HERMANOS, DE GUILLÉN DE CASTRO

JUDITH FARRÉ VIDAL

Tecnológico de Monterrey-Dep. Estudios Humanísticos

### RESUMEN

En este estudio se presentan las hipótesis para la datación de *Hasta el fin nadie es dichoso*, una de las comedias publicadas en la *Primera parte* de Agustín Moreto, que sitúan su escritura en torno a finales de enero de 1653 y 1654, es decir, fechas muy cercanas a *El desdén, con el desdén*. Tras esta contextualización, el artículo se centra en el análisis de las estrategias dramáticas llevadas a cabo por Moreto en su reescritura de la comedia de *Los enemigos hermanos* de Guillén de Castro, centrándose en tres aspectos: el encuentro entre las parejas de amantes protagonistas y las secuencias iniciales; el papel que desempeña la trama de honor y la función de los graciosos en la trama principal. A pesar de que *Hasta el fin nadie es dichoso* es una de las comedias de esa Primera parte moretiana más desatendidas por la crítica, su análisis como reescritura de la pieza de Guillén de Castro contribuye, sin duda, al estudio de la práctica teatral del madrileño.

**Palabras clave:** Reescritura, Agustín Moreto, Guillén de Castro.

## HASTA EL FIN NADIE ES DICHOSO, BY AGUSTÍN MORETO AND ITS NEW VERSION FROM *LOS ENEMIGOS HERMANOS*, BY GUILLÉN DE CASTRO

### ABSTRACT

This is a study about the hypotheses for the dating of *Hasta el fin nadie es dichoso*, one of the comedies published in Agustín Moreto's *Primera parte*. We date its writing between the end of January 1653 and 1654, i.e., very close in time to *El desdén, con el desdén*. The study is also focused on the analysis of the dramatic strategies deployed by Moreto in his adaptation of the comedy *Los enemigos hermanos* by Guillén de Castro. The comparison between the two comedies is based on three aspects: the encounter between the main couples of lovers and the first sequences; the role played by the plot of honour; and the role played by the *graciosos* in the main plot. Although *Hasta el fin nadie es dichoso*, published in Moreto's *Primera parte*, is one of the most neglected comedies by the critics, its analysis as a new version of the work by Guillén de Castro contributes, undoubtedly, to the study of Moreto's theatre practice.

**Key words:** New version, Agustín Moreto, Guillén de Castro.

«*Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto y su reescritura a partir de *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro»<sup>1</sup>

*Hasta el fin nadie es dichoso* es quizá una de las comedias más desconocidas de las que Agustín Moreto publicó en la *Primera Parte* que, como sabemos, es la única que el dramaturgo pudo llegar a publicar en vida. No se han localizado noticias acerca de su estreno ni de otras posibles representaciones en el siglo XVII y, por lo que respecta a su puesta en escena durante el XVIII, al menos en lo que atañe a la cartelera madrileña, nunca llegó a ser una comedia de repertorio establecida ni en el Teatro del Príncipe ni en el de la Cruz<sup>2</sup>. Del mismo modo cabe reseñar que tampoco cuenta con una tradición impresa de sueltas durante el siglo XVII más allá de su publicación en la *Primera Parte de Comedias de D. Agustín Moreto y Cabana* (1654) y en una segunda edición de 1677, mientras que las sueltas localizadas en el XVIII se reducen a tan sólo tres testimonios. Un panorama similar se presenta en el siglo XIX, puesto que *Hasta el fin nadie es dichoso* es la única comedia de la *Primera Parte* que Fernández-Guerra no incluyó en su edición de las *Comedias escogidas de Agustín Moreto y Cabaña* (1873).

Todo ello quizá llegue a explicar su escasa repercusión entre la crítica moderna. En una de las primeras monografías publicadas sobre el dramaturgo, después del estudio pionero de Schaeffer (1890), Kennedy (1931-1932), cuando trata sobre esta comedia, llega incluso a confundir los nombres de las protagonistas y habla de Rosana en lugar de Rosaura<sup>3</sup>. Por su parte, Caldera (1960), integra varias alusiones a la comedia en el segundo capítulo de su estudio, cuando trata sobre los conflictos entre los personajes y los paralelismos que se dan en la estructura a partir de las oposiciones binarias entre los protagonistas, características de toda la producción moretiana<sup>4</sup>.

El estudio de Frank P. Casa (1966) se dedica al análisis de cinco reescrituras llevadas a cabo por Moreto<sup>5</sup>, por lo que no se ocupa en extenso de esta

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del proyecto *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus Comedias (II)*, subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondos FEDER (núm. referencia: HUM2007-60212/FILO).

<sup>2</sup> ANDIOC Y COULON (1996) consignan tan sólo dos puestas en escena, ambas a partir de la segunda mitad de siglo y con poca afluencia de público. La primera, el 13 de mayo de 1757, sólo está en cartel tres días, con las siguientes recaudaciones: 2.132, 745 y 1.611 reales de vellón; la segunda, veinte años más tarde, se programa otros tres días a partir del 25 de mayo de 1770 y obtiene similares resultados: 2.626, 1.741 y 4.671 reales de vellón, no obstante haber sido considerada en esta ocasión comedia «de espectáculo». Tampoco COE, Ada M. (1935) recoge ningún anuncio en prensa sobre alguno de sus dos estrenos en el siglo XVIII.

<sup>3</sup> KENNEDY, 1931-1932, pp. 173-175.

<sup>4</sup> CALDERA, 1960, pp. 85, 88, 92 y 106.

<sup>5</sup> En concreto, son cinco capítulos y cada uno se dedica al estudio de una comedia: *San Francisco de Sena*, *El licenciado Vidriera*, *Antfoco* y *Seleuco*, *El valiente justiciero* y *El lindo don Diego*.

comedia. Como señala en la introducción, su propósito es la reivindicación del quehacer teatral de Moreto, y, a partir del análisis detallado de las estrategias dramáticas con las que el dramaturgo lleva a cabo su reescritura, extraer las constantes que definen su proceso de escritura:

An appreciation of Moreto must, therefore, take into consideration not only what he owes to others but also what is characteristic to him. The most appropriate means to this end is a careful study of Moreto's sources, and of the plays he fashioned out of them. [...]

In general, I have not made any reference to other plays of Moreto. My purpose is to illustrate the artistic consciousness of Moreto and not to provide a complete thematic or poetic concordance. [...] My major concern is to show that, in spite of the similarity of action between Moreto's works and those of his predecessors, his plays stand as independent literary creations<sup>6</sup>.

Por último, en la más reciente de las monografías, James A. Castañeda (1974), le dedica dos escasas páginas en las que resume el argumento y a las que precede el comentario de que «Bob Schaeffer and Ruth Lee Kennedy are harsh in evaluating this play, which found its inspiration in Guillén de Castro's *Los enemigos hermanos* (*The Enemy Brothers*)»<sup>7</sup>.

La comedia, ambientada en Aragón, gira en torno a la constante rivalidad entre los dos hijos del Conde de Urgel, Sancho y García, conocidos como «los mayores enemigos,/ los hermanos envidiosos» (vv. 1025-1026)<sup>8</sup>. La organización general de la comedia se desarrolla a partir de un esquema binario en el que los dos hermanos protagonistas, sobrinos del Rey, se ven respaldados por otra pareja de coadyuvantes quienes, inicialmente en privado y a medida que avance la comedia también públicamente, mostrarán su apoyo a cada uno de los hermanos antagonistas: Sancho se ve así favorecido por su padre, el conde de Urgel, mientras García recibe el consejo de su tío, don Gastón. La pugna que ambos mantienen por suceder al conde de Barcelona como Rey de Aragón centra la trama principal de tono político, mientras que la competencia que mantienen por el amor de Rosaura, la hija del fallecido almirante don Ramón de Cardona, domina una acción paralela de tema amoroso. Como contrapunto a la rivalidad inicial entre los dos hermanos y sus respectivos valedores, se introduce también la competencia entre Rosaura y la Infanta de Aragón por conseguir el amor de Sancho.

<sup>6</sup> CASA, 1966, pp. 5 y 6.

<sup>7</sup> CASTAÑEDA, 1974, p. 63. *Los enemigos hermanos* se publicó en la *Segunda Parte* de comedias (1625) y, según la cronología establecida por Bruerton, fue escrita entre 1615? y 1620?, aunque con toda probabilidad la fecha es más cercana a 1615 (BRUERTON, 1944, p. 150).

<sup>8</sup> Todas las referencias de la comedia proceden de la edición que hemos preparado en el marco del proyecto que dirige desde la Universidad de Burgos María Luisa Lobato: *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus Comedias (I)*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondos FEDER (HUM2004-02289/FILO).

*Hasta el fin nadie es dichoso* reproduce, a grandes rasgos, las principales líneas argumentales de *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro, aunque algunas de las innovaciones de la reescritura llevada a cabo por Moreto merecen especial atención. Pero antes de abordar la intertextualidad entre ambas obras, no sólo deben considerarse las razones que pudieron haber llevado al dramaturgo madrileño a la elección de la comedia de Castro como fuente de inspiración, sino también a seleccionar su reescritura de la comedia del valenciano para incluirla en la publicación de la *Primera parte* de 1654. Cabe reseñar que hasta la fecha tan sólo se han identificado otras dos comedias de Guillén de Castro como posibles fuentes de otras tantas de atribución segura a Moreto, y ninguna de ellas se publicó en la *Parte* de 1654. La primera que se va a considerar es *El lindo don Diego* —publicada por primera vez en la *Parte XVIII* de *Escogidas* (Madrid: Gregorio Rodríguez, 1662)<sup>9</sup>—, cuyas deudas respecto a *El Narciso en su opinión* —probablemente compuesta entre 1612? y 1615?<sup>10</sup> y dada a imprenta por primera vez en 1625<sup>11</sup>— ya han sido ampliamente estudiadas por Frank P. Casa<sup>12</sup>; la siguiente es una obra escrita en colaboración y atribuida a Matos, Moreto y Cáncer: *El bruto de Babilonia*, publicada por primera vez en la *Parte XXX* de *Escogidas* (Madrid: Domingo García Morrás, 1668)<sup>13</sup>.

Por otro lado, si atendemos a las comedias hasta el momento identificadas como posibles fuentes de Moreto de cara a la reescritura, dentro de la docena de 1654, pueden consignarse diez reescrituras. Según establece Castañeda, partiendo de los pioneros estudios de Adolf Scaeffler, Ruth L. Kennedy y Frank P. Casa, son dos las comedias inspiradas en fuentes actualmente perdidas: *La fuerza de la ley*<sup>14</sup> y *Los jueces de Castilla*<sup>15</sup>; otras dos que parece que cruzan elementos intertextuales con otras obras del propio Moreto: *El poder de la amistad*, que guarda ciertos paralelismos con *El desdén, con el desdén*<sup>16</sup> y *El lego del Carmen [San Franco de Sena]* con la posteriormente publicada en 1662<sup>17</sup>, *Caer para levantar*<sup>18</sup>; en tres ocasiones todo parece apun-

<sup>9</sup> CASTAÑEDA, 1974, p. 91.

<sup>10</sup> BRUERTON, 1944, p. 150.

<sup>11</sup> CASTAÑEDA, 1974, p. 51.

<sup>12</sup> CASA, 1966, pp. 117-144.

<sup>13</sup> CASTAÑEDA, 1974, p. 51.

<sup>14</sup> Según Schaeffer, se inspira en una fuente actualmente perdida (CASTAÑEDA, 1974, p. 84).

<sup>15</sup> Aunque en este caso, además, el hecho de que Lope de Vega identificara en su lista en *El peregrino en su patria*, una comedia con el mismo título, así como el uso de la *fabla* como registro lingüístico, la métrica y un elemento cómico no del todo bien integrado al argumento principal, hacen plantear serias dudas acerca de las fuentes sobre las que pudo inspirarse Moreto (CASTAÑEDA, 1974, p. 89-90).

<sup>16</sup> CASTAÑEDA, 1974, p. 100.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 47

tar a que la fuente directa procede de Lope de Vega: *La misma conciencia acusa*, remitiría a *Despertar a quien duerme*<sup>19</sup>; *De fuera vendrá* tomaría su argumento de *De cuando acá nos vino*<sup>20</sup> y, con ciertos matices, lo mismo ocurriría entre *Antioco y Seleuco* y *El castigo sin venganza*<sup>21</sup>. En una sola ocasión la fuente directa procede de Tirso; es el caso de *Cautela contra cautela* y la influencia que ejerce sobre *El mejor amigo el rey*, aunque en esta ocasión tampoco hay unanimidad entre la crítica respecto a las filiaciones exactas que pueden establecerse<sup>22</sup> y, por último, para *Lo que puede la aprehensión* se apunta a una triple fuente: *Mirad a quien alabáis* de Lope, *La celosa de sí misma* de Tirso y *La desdicha de la voz* de Calderón<sup>23</sup>.

Las conclusiones que se derivan de este recuento de intertextualidades muestran, por un lado, la palpable la influencia de Lope, presente, en mayor o menor medida, en cuatro de las diez reescrituras que Moreto ensaya en su *Primera Parte*, y, por otro, resulta también notable la presencia de otros dos autores cuyo sistema teatral continúa siendo el lopesco: Tirso, al que acude en dos ocasiones, y Guillén de Castro, la fuente directa de *Hasta el fin nadie es dichoso*. Queda pues esbozado que el patrón dramático que marcará la *Comedia nueva* de Lope continúa siendo una importante y recurrente fuente a la que siguen acudiendo los dramaturgos de la segunda mitad del XVII<sup>24</sup>, por lo que la lectura de Guillén de Castro, uno de los discípulos más aventajados del Fénix, podría ser muy cercana a Moreto, aunque nos queda aún por ver el posible porqué de la elección de *Los enemigos hermanos*, puesto que no es una obra de la que haya constancia de representaciones durante el periodo de los ocho años anteriores a la publicación de la *Primera Parte de comedias de Agustín Moreto*<sup>25</sup>.

Como apuntábamos en las primeras líneas de este artículo, no existen noticias acerca del estreno de esta comedia de Moreto ni hay constancia de otras representaciones a lo largo del siglo XVII, como mínimo por parte de las compañías que solían representar habitualmente en Madrid y que ya, por estas fechas previas a 1654, habían incorporado piezas moretianas a su repertorio. Según ha podido establecer María Luisa Lobato con el estudio de la documentación relativa a las puestas en escena del repertorio de Moreto en los ocho

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 78 y CASA, 1966, pp. 53-84.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 93-94.

<sup>24</sup> A pesar de que, como acabamos de ver en el caso de estas comedias de Moreto, el referente de Lope de Vega es una fuente dramática fundamental, debe decirse que, en lo que respecta a los procedimientos estilísticos, la influencia que ejerce Calderón lo convierten en el referente retórico cardinal.

<sup>25</sup> Para esta época (1646-1654) no hay datos consignados acerca de posibles representaciones de la comedia de Guillén de Castro en los repertorios llevados a cabo por Shergold y Varey (1963), Shergold y Varey (1989) y Subirats (1977).

años previos a la publicación de la *Primera Parte* (1646-1654), puede deducirse que hubo una vinculación laboral entre el poeta y la compañía de Diego Osorio —uno de los seis autores con licencia para representar durante el cierre de los corrales (1644-1651) en señal de duelo por la muerte de la reina Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV—, además de con las de Antonio García del Prado (1646-1651) y Gaspar Fernández de Valdés (1652-1654)<sup>26</sup>. De esa vinculación entre el poeta y los tres *autores*, y en lo que respecta a su producción en solitario, pueden extraerse las siguientes conclusiones:

De las noticias hasta aquí expuestas podemos concluir que en el primer periodo de producción individual moretiana, el que va desde 1644 a 1654, Moreto compuso no menos de 16 comedias en solitario, entre las que se cuentan: *El mejor amigo, el rey, La cena de Baltasar, El desdén, con el desdén, El poder de la amistad, Los jueces de Castilla, Los siete durmientes o Los más dichosos hermanos; El lego del Carmen, San Franco de Sena; El caballero, Las travesuras de Pantoja* (i), *La fuerza de la ley, Trampa adelante, La misma conciencia acusa, Antioco y Seleuco, El licenciado Vidriera, De fuera vendrá, Lo que puede la aprehensión*. En este mismo periodo colaboró con otros dramaturgos al menos en 7 comedias: *La confusión de un jardín, Oponerse a las estrellas* (Matos, Martínez de Meneses y Moreto), *Nuestra Señora de la Aurora* (Cáncer-Moreto), *La adúltera penitente* (Moreto-Cáncer-Matos), *El príncipe prodigioso, Nuestra Señora del Pilar* (Moreto-Matos-Villaviciosa) y *La fingida Arcadia* (Moreto-un dramaturgo menor-Calderón). Dos obras más tienen aún dudosa la atribución: *El Eneas de Dios o El caballero del sacramento y Hacer remedio el dolor*<sup>27</sup>.

Entre toda la documentación conservada, no hay rastro alguno de *Hasta el fin nadie es dichoso*: no se nombra en ninguno de los contratos del poeta con las compañías; no aparece entre los autógrafos que Moreto reclama «en septiembre de 1654, al poco de fallecer Fernández de Valdés, a su viuda, Damiana Arias de Peñafiel, para recuperar los manuscritos de las obras que había pasado a su esposo posiblemente entre 1652 y 1654»<sup>28</sup>; no consta ninguna representación particular en la corte ni como parte de algún festejo palaciego, así como tampoco aparece ningún testimonio previo a la impresión a costa de Mateo de la Bastida en Madrid.

De esas diecisiete comedias de las que se ha podido tener alguna constancia en estos años previos a la publicación de la *Primera Parte*, es la única de las doce de las que no existe ninguna noticia para establecer alguna hipótesis acerca de la fecha de su redacción o de sus puestas en escena. Del mismo modo, cabe decir que de entre ese grupo de dieciséis, además de las doce que se publicaron como *Parte* en 1654, existe documentación acerca de *La cena*

<sup>26</sup> LOBATO, 2006b, en prensa. Todos los datos que manejamos en este apartado proceden de dicho estudio, que de manera generosa nos ha hecho llegar su autora, a quien además agradecemos la paciencia de leer y revisar estas líneas, por lo que para todas las referencias exactas de la documentación que adjunta remitimos a su novedoso trabajo.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

de *Baltasar*, cuya primera impresión con fecha segura es, según Kennedy, una suelta de Barcelona, por Pablo Nadal, de 1796<sup>29</sup>; *Los siete durmientes o Los más dichosos hermanos*, cuya primera edición datada aparece en la *Parte XIX* de *Escogidas* (Madrid: Pablo de Val, 1662) y posteriormente también se incluye en la *Tercera Parte* de comedias de Moreto (Madrid: Antonio de Zafra, 1681)<sup>30</sup>; *El caballero*, de la que Kennedy ha planteado dudas acerca de la autoría, y para la que Fernández-Guerra apunta como primera impresión la de la *Parte XIX* de *Escogidas* (Madrid: Pablo de Val, 1662)<sup>31</sup>; *Las travesuras de Pantoja*, cuya primera impresión es también la de la *Parte XIX* de *Escogidas* (Madrid: Pablo de Val, 1662)<sup>32</sup> y *El licenciado Vidriera*, aparecida por primera vez impresa en la *Parte XVIII* de *Escogidas* (Madrid: Gregorio Rodríguez, 1662)<sup>33</sup>.

Si, como parece ser que era el proceso de transmisión impresa del teatro de esta época, una vez escrita la comedia por parte del poeta, ésta pasaba a manos de los *autores* de las compañías, quienes la compraban para incluirla en su repertorio, y, a partir de su éxito en las tablas y agotadas ya todas las posibilidades comerciales de su puesta en escena, el texto pasaba a manos de los impresores los cuales compraban de nuevo el texto para llevar a cabo su impresión, ¿por qué Moreto eligió una comedia que parece no haber tenido repercusión en los escenarios de la época, ni en la corte ni en los corrales, para la publicación de su *Primera Parte*? ¿Qué interés podía tener para la lectura la elección de una pieza casi desconocida por el público, cuando podía elegir entre otras comedias que ya habían sido representadas con cierto éxito y cuando era habitual que fuera el teatro representado el que, en un breve intervalo de tiempo, se llevara a las prensas? Recordemos, además, que no hubo ediciones sueltas de la comedia durante el siglo XVII y que tampoco se incluyó en colecciones de *Diferentes autores*, pues en esa época tan sólo se reeditó dentro de la *Primera Parte*<sup>34</sup>. Creemos que las razones estriban en que,

<sup>29</sup> KENNEDY, 1931-1932, p. 201.

<sup>30</sup> CASTAÑEDA, 1974, pp. 43-44.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>34</sup> La tradición textual de *Hasta el fin nadie es dichoso* contempla un total de siete testimonios impresos comprendidos entre los siglos XVII y XVIII. La *editio princeps* se imprimió en la *Primera Parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cavana*, Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, a costa de Mateo de la Bastida, 1654, de la que se conocen dos ediciones: Biblioteca Nacional de España (BNE, R-39.472) y Biblioteca Imperial de Viena (38.V.19). En ambas, *Hasta el fin nadie es dichoso* ocupa los ff. 109r-132r. Cabe resaltar que, como en la mayoría de las comedias de esa *Primera Parte*, tampoco han llegado hasta nosotros manuscritos de esta comedia. Una segunda edición de esta *Primera Parte* se publicó en 1677 (Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1677), en la que *Hasta el fin nadie es dichoso* ocupa 37 hojas (104v-126r). La versión que hemos manejado procede de la BNE (R 30837).

muy posiblemente, Moreto escribió la comedia en fechas muy cercanas a 1654 y que, además, los motivos que le llevaron a su redacción tienen mucho que ver con la situación histórica del momento y el papel que jugaron Francisco Fernández de la Cueva, duque de Albuquerque, y Juan José de Austria en las victorias frente a los franceses en los intentos de secesión catalana entre 1652 y 1653, un contexto muy presente en otras dos de sus obras insertas en la *Primera Parte: El desdén, con el desdén y De fuera vendrá*.

La «Dedicatoria» al duque de Albuquerque con que Moreto encabeza la *Primera Parte*, el único testimonio en prosa conservado como escrito en primera persona por el dramaturgo, expone muy claramente su interés por ofrecer el impreso al que por esas fechas había sido nombrado virrey de la Nueva España:

Pues cuando considero que la gloria que le espera la debía yo comprar con el mérito de andar sus pasos, veo que toda esa falta me la suple el acierto de mi elección, debajo del cual pasarán sin calumnia los yerros de mi pluma; pues nadie me podrá negar que, aunque yo haya sido ignorante en lo que he escrito, he sido sabio en escoger Mecenaz. [...] Y por este deseo le suplico me perdone la indignidad que tiene la ofrenda para tan heroicas plantas, que yo de ella no ofrezco la parte del entendimiento, sino la de la voluntad y la memoria. Y teniéndome Vuestra Excelencia en la suya, habré yo conseguido todo el favor que espero de su mano<sup>35</sup>.

El prefacio de Moreto contiene las consabidas muestras de falsa modestia acerca del valor de su obra y los pasajes de elogio al protector y mecenas a quien va dedicado. Hay que tener en cuenta que la *Parte* se imprime en Madrid, pero también se envía a México rápidamente, ya que Francisco Fernández de la Cueva fue nombrado virrey de la Nueva España el 9 de marzo de 1653, cargo que desempeñó del 15 de agosto de 1653 hasta el 16 de septiembre de 1660<sup>36</sup>. El nombramiento tiene que ver, sin duda, con el decisivo papel que jugó el duque de Albuquerque en las victorias que permitieron sofocar la sublevación de Cataluña que se inició en 1640 y llegó a sus más álgidos momentos en la década de los cincuenta:

Francisco Fernández de la Cueva (1619-1676) —uno de los nobles más distinguidos en los combates imperiales en Flandes y Cataluña—, fue nombrado general

---

El resto de testimonios pueden datarse ya en el siglo XVIII: dentro de la primera versión de la *Parte* apócrifa publicada en la imprenta de Benito Macè (Valencia, 1676) [núm. 162, 40 p.] (BNE T 6883); dentro de la segunda versión de la *Parte* apócrifa publicada en la imprenta de Benito Macè (Valencia, 1676), y contiene el pie de imprenta de Burgos, Imprenta de la Santa Iglesia, s.a. [47 p.] (BNE T 14971); Madrid, Imprenta de Antonio Sanz, 1740. [núm. 138, 36 p.] (BNE T 15009 (11)); [Madrid?- Juan Sanz?] [s.a.] [núm. 146, 40 p.] (BNE T 15029) y Valladolid, Alonso del Riego, s.a. [40 p.] (Biblioteca Universitaria de Oviedo R 33551).

<sup>35</sup> Citamos a partir de la edición modernizada del Apéndice que aparece en la edición de *El desdén, con el desdén* de KING, 1996, pp. 207-208).

<sup>36</sup> RUBIO MAÑÉ, 1983, vol. 1, pp. 150-151.

del ejército en Cataluña en 1645 y poco después capitán general de las galeras de España. Consiguió el 22 de noviembre de 1650 una victoria importante a la altura de Cambrils contra cuatro navíos franceses [...]

La victoria abrió el camino para D. Juan José de Austria (1629-1679), enviado en 1651 como comandante de las fuerzas españolas<sup>37</sup>

Del mismo modo que, años más tarde, Juan José de Austria sería nombrado virrey de Cataluña al lograr terminar con el asedio a la ciudad de Barcelona, el duque de Alburquerque recibió como reconocimiento a su labor el cargo de virrey en la Nueva España, uno de los más cotizados en la corte de Madrid. En otros trabajos hemos estudiado el programa iconográfico que el cabildo de la Ciudad de México dedicó al nuevo gobernante en su toma de posesión en el cargo y en cuyo panegírico está muy presente «el dragón de sus armas coronado de las flores de lis que le ha despojado a Francia y se las pompea la fama en la laguna de México»<sup>38</sup>, por lo que incluso en Nueva España resulta evidente que, además de su genealogía, uno de los principales méritos del nuevo gobernante reside en estas victorias contra los franceses.

La dedicatoria de todo el volumen al Duque, personaje como vemos muy ligado a Juan José de Austria y a la campaña militar en Cataluña, junto con el hecho de que tras el conde de Urgel, protagonista *El desdén, con el desdén*, la crítica<sup>39</sup> apuntara las figuras del duque de Alburquerque y de Juan José de Austria, identificación que, además, se ve reforzada por las reminiscencias que en la obra más celebrada de Moreto resuenan de los carnavales con los que en 1652 y 1653 la ciudad condal festejó la victoria, nos conducen también hacia *Hasta el fin nadie es dichoso*.

La primera hipótesis para relacionar ambas obras con un mismo propósito conmemorativo puede encontrarse en la nómina de personajes, pues ambas comparten entre sus protagonistas a un conde de Urgel —en el caso de *Hasta el fin nadie es dichoso* intervienen además sus hijos: Sancho y García—. La coincidencia creemos que no es nada casual. En primer lugar, porque ya Moreto da muestras de intertextualidades entre sus propias obras (por ejemplo, como ya vimos, las semblanzas entre *El poder de la amistad* y *El desdén, con el desdén*, por un lado, y, del otro, las relaciones que muestra *Caer para levantar* con *El lego del Carmen [San Franco de Sena]*). Y, en segundo término, pero como razón fundamental, por el cambio de ambientación que impone para toda la comedia la presencia del conde de Urgel. La localización en Aragón que ofrece Moreto supone un cambio sustancial respecto a la comedia de Guillén de Castro, que se localiza en la corte de Hungría. La novedad que propone Moreto respecto al modelo de *Los enemigos hermanos* con

<sup>37</sup> KING, 1996, p. 14.

<sup>38</sup> FARRÉ, 2005, p. 679.

<sup>39</sup> Desde la edición de Francisco Rico (1971) hasta las más recientes de Willard F. King (1996) y John E. Varey y Enrico Di Pastena (1999).

este acercamiento espacial al entorno peninsular supone reformular una de las convenciones genéricas de la comedia palatina<sup>40</sup> —esto es, el distanciamiento espacial—, que sí está presente en la comedia de Guillén de Castro que le sirve de inspiración.

Establecer esta relación entre ambas comedias puede conducirnos a proponer una posible fecha de redacción de la comedia, cuya cercanía con la publicación del volumen adocenado explicaría también el absoluto vacío de noticias acerca de un hipotético estreno, así como de otras posibles representaciones a lo largo del siglo XVII, anteriores a 1654. Creemos que Moreto escribe *Hasta el fin nadie es dichoso* en una etapa muy cercana a la de *El desdén, con el desdén*, y que podríamos localizarla entre finales de enero de 1653 y 1654, es decir, entre la fecha de nombramiento de Juan José de Austria como Virrey de Cataluña<sup>41</sup> y la fecha de publicación de la *Primera Parte*. A la luz de esta interpretación se explica no sólo la ambientación aragonesa que impone la presencia del conde de Urgel en la lista de personajes, sino también un pasaje ahora nuevamente significativo con el que el Rey interviene en la última escena de nuestra comedia:

Aragoneses, ya todos  
príncipe en Sancho tenéis  
que aclaméis al cetro heroico (vv. 2973-2975)

La recuperación de Barcelona fue un acontecimiento muy celebrado en la época<sup>42</sup> que, quizá a partir de la lectura de *Los enemigos hermanos*, donde aparecen 60 ocurrencias léxicas relacionadas con el campo semántico de la «dicha» y la «desdicha»<sup>43</sup>, pudo haber sugerido a Moreto un argumento dra-

<sup>40</sup> El género de comedia palatina supone un «conjunto de obras que cumplen una serie de requisitos como son la pertenencia de sus personajes a un estamento nobiliario e incluso monárquico que se aprecia ya desde la onomástica que se utiliza, el hecho de que el eje de la acción dramática sean sucesos galantes y novelescos, entre los que el amor, la amistad y el poder ocupan lugares prioritarios, la ubicación de las acciones en un cierto distanciamiento temporal y espacial del entorno castellano, el enredo facilitado por la confusión de identidades con la correspondiente anagnórisis final y la existencia de un nexo sutil con la historia». LOBATO, 2006a, en prensa.

<sup>41</sup> «Aunque nominalmente el virrey de Cataluña era el marqués de Mortara, desde la llegada de don Juan al Principado y sobre todo desde que se produjo su triunfal entrada en Barcelona fue él quien realmente tomó las decisiones fundamentales de gobierno. Su nombramiento como virrey, que se produjo el 28 de enero de 1653, vino a sancionar de forma oficial una realidad que ya era así en la práctica». CALVO POYATO, 2003, p. 61.

<sup>42</sup> Como apunta, King, «El propio Duque de Alburquerque comunicó al Rey el 20 de octubre de 1652 la noticia de la victoria y hubo grandes celebraciones en Madrid; Salamanca dedicó nada menos que cuarenta y tres días de fiesta para celebrar la victoria». King, 1996, pp. 14-15.

<sup>43</sup> En concreto, a partir de una búsqueda en el la versión electrónica del texto en el TESO, los resultados son los siguientes: el sustantivo «dicha/dichas» (11); el adjetivo «dichoso/ dichosa/ dichosas» (18); el adverbio «dichosamente» (1); el sustantivo «desdicha/ desdichas» (17) y el adjetivo «desdichado/ desdichada» (13)

mático en el que trazar nuevas relaciones intertextuales entre las circunstancias históricas de la época, la producción dramática de otro autor como Guillén de Castro, así como del propio Moreto, quien se haría eco de los intentos de secesión catalana en ésta y otras de sus comedias publicadas en la *Primera Parte*<sup>44</sup>, la cual, además, dedica al duque de Alburquerque, quien acababa de ser nombrado Virrey en la Nueva España ante su destacada intervención en esa campaña militar.

Un factor más que refuerza la relación entre el personaje de Sancho y Juan José de Austria es que la presencia del bastardo regio era interpretada por sus partidarios en la corte madrileña como «providencial»<sup>45</sup>. Del mismo modo, como veremos más a fondo al tratar de las estrategias dramáticas que distinguen la comedia de Moreto de la original de Castro, el personaje de Sancho se reviste en la comedia moretiana de un constante halo de buena fortuna. Entresacamos sólo un fragmento de una larga intervención de García cuyos versos, a raíz de esta interpretación, adquieren un sentido que va más allá del argumento dramático (el subrayado es nuestro):

*A él le ayuda la Fortuna,*  
a mí en todo se me opone:  
todo en él con sombra es día,  
todo en mí con luz es noche;  
cuanto me compite vence,  
mi injuria son sus blasones;  
pues, ¿quién obra sin ventura?  
¿qué espera, si lo conoce?  
Rey tiene ahora Castilla  
de quien merezcan honores,  
aunque con baja fortuna,  
*valor alto y sangre noble;*  
a él irá, para que sepan  
que aunque en este mar zozobre,  
le pasara aun sin estrella  
quien del esfuerzo hace el norte. (vv. 1183-1197)

<sup>44</sup> Por ejemplo, el gracioso Millán en *Trampa adelante* comenta, a raíz del encuentro entre Don Juan y Doña Leonor: «[...] ¡tan fácil fuera/ reducir a Cataluña!» (vv. 320-321). Sin embargo, además de las alusiones que sugiere la ambientación en los carnavales barceloneses de *El desdén, con el desdén*, otro de los casos más notables sea seguramente el de *De fuera vendrá quien de casa nos echará*, donde Lisardo elogia explícitamente a Juan de Austria: «que ya que lo acordáis nada he sentido/ como haberme venido/ de Cataluña, habiendo allí llegado/ después de haber pasado/ toda Francia y hallarme en el socorro/ de Girona, por no poder quedarme/ con el señor don Juan, que ya olvidarme/ jamás podré de su bizarro aliento./ Cierito que haberle conocido siento./ no pudiendo asistirle, que su brío/ en la facción dejó inclinado el mío» (vv. 124-134), y, a partir del verso 171, su parlamento reproduce una extensa relación de la batalla de Girona.

<sup>45</sup> Calvo Poyato comenta, sobre los partidarios de Juan José de Austria en la corte, «que eran menos numerosos que sus detractores, [y] se encargaron de difundir la imagen de un hombre dotado de unas capacidades excepcionales y cuya presencia en la vida pública española tenía mucho de providencial» CALVO POYATO, 2003, p. 61.

La evocación de la figura de Juan José de Austria en el personaje de Sancho, en la obra el hijo predilecto del conde de Urgel, explicaría también el cambio de título de la comedia de *Los enemigos hermanos* por *Hasta el fin nadie es dichoso*, evitando así cualquier posible referencia a las rivalidades que podrían existir entre el único hijo bastardo reconocido de Felipe IV y su heredero, Carlos II. De este modo también se podría entender que la comedia no llegara a representarse en palacio ni tuviera mucha repercusión en los corrales, ya que Juan José de Austria se enfrentaría muy pronto a la llegada de Mariana de Austria a la corte tras su matrimonio con Felipe IV (1647) y, además, el título de la fuente original de Guillén de Castro estaría siempre implícito en el horizonte de expectativas del público de la época. Quizá Moreto, teniendo muy presente la dedicatoria a su mecenas, quiso homenajear la larga campaña que supuso la rebelión catalana y redactó una comedia para ser leída más que representada, aspecto que finalmente condicionó su escasa repercusión en las tablas.

Establecidas las hipótesis en torno a una posible fecha de composición y las circunstancias que pudieron haber rodeado la reescritura del argumento dramático de Castro por parte de Agustín Moreto, pasaremos a ocuparnos de las estrategias dramáticas más sobresalientes que presenta la comedia publicada en 1654 respecto a su fuente de inspiración, centrándonos en dos aspectos: los cambios que afectan a los motivos argumentales básicos y las reelaboraciones en la configuración de los personajes que se derivan de la reescritura de Moreto. De ahí que creamos necesario partir de un resumen argumental detallado de la comedia de Agustín Moreto, puesto que hasta la fecha no existen ediciones modernas de la misma.

*Hasta el fin nadie es dichoso* se inicia con una larga escena estática en la que los dos hermanos, Sancho y García, hijos del conde de Urgel y primos del Rey, se encuentran, tras el exilio en Navarra del primero. El relato de Sancho se centra, sobre todo, en explicarle a García su casual encuentro en los montes con Rosaura, hija del fallecido don Ramón de Cardona, y cómo se enamora de ella al salvarla de la presencia de un jabalí que la sorprende mientras estaba cazando. García le recrimina que él se había enamorado antes de Rosaura, por lo que inician un duelo que se interrumpe con la salida a escena de don Gastón y el conde de Urgel, los valedores del hermano menor y mayor, respectivamente. Tras una nueva discusión en la que se pone de manifiesto la rivalidad fraternal, acrecentada por la presencia de los dos mayores, sale a escena la Infanta, hermana del Rey, quien reclama ayuda para recuperar un volante que un águila le ha arrebatado mientras estaba peinándose en los jardines de la quinta.

Todos los personajes, incluido el Rey y el gracioso Laín, se adentran en el bosque para intentar recuperar el volante y conseguir así la recompensa ofrecida por la Infanta. Las consecuencias de esta cacería son, por un lado, que el Rey se topa con Rosaura, que ejerce de madrina en la boda de sus

criados Marina y Chapado, y queda prendado de su belleza, y, por otro, que los dos hermanos encuentran a Rosaura, que es quien ha podido cazar el águila y recuperar el volante. La primera jornada se cierra con la presentación ante todos de Rosaura con el volante, el cual decide entregar a Sancho para que sea él quien se lo devuelva a la Infanta y reciba los honores, y su invitación a la corte, como muestra de agradecimiento por parte de la Infanta y del Rey, ya que a pesar de su nobleza de sangre, la pena por la muerte de su padre la obligó a buscar consuelo entre los montes. En la última escena, mediante una sucesión de apartes con los que todos los personajes van abandonando la escena, se esboza todo el planteamiento de las líneas argumentales básicas de la comedia: se anuncian los crecientes celos de García auspiciados por su tío don Gastón, se presenta la competencia de las dos damas por conseguir el amor de Sancho y el Rey manifiesta su intención de casar a Sancho con la Infanta.

La segunda jornada se inicia con un apenado García que relata a don Gastón las fiestas que han tenido lugar para intentar aliviar las graves melancolías del Rey, quien a raíz de sus luchas contra los árabes, se ve aquejado de un grave mal que le impide asegurar la descendencia del Reino. Como parte del festejo, se organiza un combate entre un tigre y un león, que acaba escapándose y, cuando ha aterrorizado a toda la corte y está a punto de matar al propio García, el animal acaba postrándose ante la espada de Sancho con sólo oír su voz. Este episodio provoca el punto más alto del reconocimiento social de Sancho y supone el preludio del matrimonio que el Rey quiere concertarle con la Infanta para asegurar la descendencia. La propuesta no es directa, puesto que el Rey le pide a Sancho que escriba en un papel el nombre del que cree mejor candidato para casarse con la Infanta. Ello da pie a un pasaje en el que Sancho, acompañado del gracioso, muestra serias dudas, pues se le presenta el dilema de elegir entre su amor por Rosaura (una relación correspondida tras muchos encuentros en el jardín) y su deber frente al Reino, ya que asume que García no es el candidato más noble para suceder a su primo el Rey. La duda hace que cuando iba a escribir «Yo no lo sé», en el papel sólo llegue a garabatear un «Yo...». De forma paralela, don Gastón le confiesa a García que su hermana, la condesa de Urgel, le dejó una nota antes de morir en la que le confesaba que Sancho no era hijo suyo, sino que era hijo de un jardinero de la corte que don Ramón de Cardona había recogido antes de que el conde de Urgel fuera a las guerras contra los árabes, y así poder asegurar la sucesión.

La publicación de estas dos notas da pie, al cierre de la segunda jornada, a un inesperado giro de los acontecimientos: el Rey elige a García como marido de la Infanta, encierra al conde de Urgel porque no acepta la revelación, ya que Sancho es de «sus canas espejo», y obliga a Sancho a desempeñar el mismo oficio de su padre en la corte, el de jardinero. La tercera jornada se inicia con un encuentro entre Sancho, ataviado de rústico, y Rosaura, que acude a verle al jardín. Allí le confiesa que su amor sigue firme y que el conde

de Urgel, convencido de que todo debe ser una confusión, va a reunir los medios para aclararlo todo. Paralelamente, mientras avanzan los preparativos de la boda de García con la Infanta, don Gastón anuncia que la situación no es estable y concierta una cita con García en la habitación en que curiosamente van a coincidir a oscuras Laín y Sancho, que han escapado del jardín, y el mismo conde de Urgel, que ha sido ahí recluso por el Rey. La confusión que provoca la oscuridad hace que don Gastón le confiese a Sancho, pensando que es García, el contenido de una segunda nota que conserva de su hermana y está a punto de quemar: en ésta anuncia que Sancho sí es hijo del conde de Urgel, aunque es fruto de su relación anterior con la Reina, con quien se casó en secreto antes de que la corte concertara el matrimonio entre el Conde y la hermana de don Gastón. La Reina dio a luz en un convento y, al morir, confió su hijo a don Ramón de Cardona, quien se lo entregó a la condesa de Urgel como hijo de un jardinero. A partir de esta revelación, el desenlace se sucede de manera vertiginosa, pues en sólo una escena se conciertan las bodas de Sancho y García con Rosaura y la Infanta, respectivamente.

Tras este detallado repaso al argumento de la comedia de Moreto, queremos distinguir tres apartados dramáticos que son reelaborados a partir de la comedia de Guillén de Castro y cuyo análisis puede resultar significativo de cara a trazar las estrategias en la reescritura del argumento del valenciano y desde la perspectiva general del quehacer de su oficio dramático.

#### 1. EL ENCUENTRO ENTRE LAS PAREJAS DE AMANTES PROTAGONISTAS Y LAS SECUENCIAS INICIALES

La secuencia de la aparición del águila y el robo del volante a la Infanta es el primer elemento que dinamiza la acción en ambas comedias<sup>46</sup>, ya que permite trasladar la competencia entre los dos hermanos al nivel amoroso, al mismo tiempo que propicia la aparición de una segunda dama con la que establecer otro nivel paralelo de competencia, esta vez en el plano femenino. Asimismo se trata del elemento dramático cuyo desarrollo permitirá que, al final del primer acto, la acción se traslade del espacio escénico de montes y selvas hasta el de la corte.

En el caso de la comedia de Guillén de Castro ésta se plantea en la primera escena y permite que a partir de la salida de los dos hermanos y del Rey,

<sup>46</sup> Sobre este motivo, Barrett comenta que puede interpretado como un presagio en clave simbólica del desarrollo posterior de la comedia: «She [la Infanta] demands that someone free her from this omen, a term which the King approves. Specifically, they fear that the incident means the Infanta's loss of the kingdom. The King offers a huge reward for the return of the *volante*, symbolic of the royal crown. It is this offer that sets in motion the intrigues that follow. Otón, aided by Briseida who actually kills the eagle, is the successful man; he turns out to be the rightful heir to the throne and marries Briseida, while the Infanta and Ceslau must be content with a mere dukedom». BARRETT, 1939, p. 76.

la Infanta relate el caso y se ofrezca una recompensa al que lo recupere. En esa cacería, Ceslau es el primero que en escena encuentra a Briseida con la prenda de la Infanta. La dama, turbada, es la que decide ocultar su identidad y, ante las ansias por ganar el volante, Ceslau quiere tomarlo por la fuerza. Briseida hace un amago con la escopeta para defenderse, a lo que Ceslau responde amenazándola con la espada. En estas circunstancias hace su aparición Otón, con lo que en su primer parlamento quedan ya fijados escénicamente los rasgos de carácter que marcan su excelencia frente a su hermano:

- OTÓN            Y más debiendo obligarte  
                  ver su talle y compostura  
                  descubrir de su hermosura  
                  sino el todo, alguna parte,  
                  demás de ser vil el brío  
                  empleado en las mujeres.
- CESLAU        En todas las cosas eres  
                  siempre contrapuesto mío,  
                  siempre con diverso gusto  
                  a mi opinión te opusiste.
- OTÓN            Será porque siempre fuiste  
                  tú contrario de lo justo.
- CESLAU        El ver volante y cabellos  
                  de la Infanta, me obligó.
- OTÓN            Pues, ¿qué importa? También yo  
                  vengo por él y por ellos,  
                  pero después de informalla  
                  de que la Infanta de Hungría  
                  por estas prendas me envía,  
                  y pedilla y suplicalla  
                  que me las dé arrodillado,  
                  sino las da con su gusto,  
                  dexarelas, que no es justo  
                  pretendellas arrojado;  
                  porque cosa llana es  
                  que el habellas pretendido  
                  me obligó a ser atrevido,  
                  pero no a ser descortés.
- CESLAU        ¿A mí me las ha de dar?  
                  Que aunque tú con igual ser  
                  fuiste primero al nacer,  
                  yo fui primero al llegar, y son más. (j. 1, l. 161-190)<sup>47</sup>.

Su primera discusión se plantea sobre los términos generales de cortesía y a partir de un argumento visible en escena, como el de haber ofendido a una dama; la acción ya es dinámica no sólo por el desplazamiento de la cacería,

<sup>47</sup> Citamos por la edición precedente del TESO, habiendo modernizado la ortografía sin relevancia fonética y la puntuación.

sino también por los rasgos escénicos de la primera aparición compartida de los dos hermanos. Por el contrario, en *Hasta el fin nadie es dichoso*, Moreto inicia la primera secuencia con el encuentro casual entre los dos hermanos, lo que propicia una larga secuencia estática, de explicación, acerca de cómo Sancho se encontró a Rosaura tras regresar de su exilio en Navarra. La corte-sía del hermano mayor se observa al explicar cómo rescató a Rosaura del inesperado ataque de un jabalí:

La divina Rosaura, hija dichosa  
de Ramón de Cardona el almirante,  
cazando en él traía a su violencia  
lo que pudiera sólo a su presencia.  
Sobre un cándido cisne, hijo del viento  
que a un azul palafreón daba la espalda,  
de cuyo curso el leve movimiento  
apenas ajó al prado la esmeralda,  
corría figurando al pensamiento  
que nevaba al correr la verde falda,  
[...]  
En esto un jabalí, que el golpe fuerte  
cobarde huyendo la fiereza olvida,  
o acaso dilató tan dulce muerte  
para lograr más riesgos a la vida,  
la provocó a su alcance, [...]  
Encendióse el caballo y desbocado  
[...]  
a un alto precipicio iba arrojado  
[...]  
sacando la cuchilla y los intentos  
al bruto, que se arroja a hacer pedazos,  
de un revés sólo le llevé los brazos.  
Cayó en los míos sin aliento, activa  
Rosaura, [...] (vv. 69-114)

Tras el relato de Sancho, sigue una secuencia de discusión entre los dos a propósito de los usos amorosos, aunque su enfrentamiento es ya, desde el inicio de la comedia, por el amor de Rosaura. Es decir, el largo excurso de Sancho y el siguiente fragmento de su diálogo con García, no sólo nos informan de los antecedentes de su rivalidad, aportándonos sus claves principales, sino que previamente a la aparición de Rosaura en escena, permitirán que queden claras las motivaciones de la relación amorosa que ha surgido entre la que va a ser la pareja protagonista de amantes. Además, a raíz del relato de este primer encuentro no visible en el tablado, podrá trazarse el eje sobre el que girará una línea argumental paralela a la trama de honor, planteada según un desarrollo lógico y como consecuencia inevitable de ese encuentro. Es éste un procedimiento habitual en la práctica teatral de Agustín Moreto, ya que

Most characteristic of Moreto is the long expository speech; it often appears in the first or second scene and narrates the background events that motivate the opening actions. This gives his first scenes a static quality that is not dispelled until he begins to develop the action<sup>48</sup>.

La narración de los antecedentes de las disputas fraternales en el caso de *Hasta el fin nadie es dichoso* enmarca perfectamente la caracterización de los rasgos de los dos oponentes de la comedia, por lo que fijados los rasgos positivos y negativos de cada uno, la primera disputa que se dramatiza en las tablas ya puede enfocarse hacia las motivaciones específicas de la trama amorosa general. Ésa es la diferencia respecto a *Los enemigos hermanos*, ya que sin establecer esas referencias previas, Guillén de Castro necesita, antes de desarrollar la secuencia de la competencia amorosa de los dos hermanos, trazar los perfiles de ambos como protagonista y antagonista a partir de una discusión general sobre las formas de cortesía para tratar a una dama.

Algo similar sucede en el segundo acto. Guillén de Castro introduce en la primera escena entre los duques la presencia de Roberto, que será quien entable un diálogo con ellos para narrarles el desarrollo de las justas que han tenido lugar. La escena de la narración propiamente dicha ocupa 238 versos, de los que los parlamentos de Roberto se dividen en tres intervenciones: 61-155, 157-218 y 220-238. Por su parte, Moreto recurre a un único parlamento de García (vv. 1063-1198), el más largo de toda la comedia, en el que es el propio personaje quien hace el resumen del episodio con el león. Con ello consigue que sea él mismo, sin portavoces externos ni interrupciones, quien pueda expresar en primera persona su creciente frustración y los renovados celos que siente hacia su hermano; queda así también justificado el resentimiento que muestra García cuando Sancho se convierta en jardinero en el tercer acto (vv. 2530-2631)<sup>49</sup>.

Es éste de las fiestas un episodio clave en las dos comedias pesar de sus variantes<sup>50</sup>, pues resulta indicativo del punto más alto de reconocimiento so-

<sup>48</sup> CASA, 1966, p.147.

<sup>49</sup> Queremos anotar también que en esta secuencia del tercer acto, Moreto introduce un motivo que Castro presenta en su primera jornada. Se trata de un enfrentamiento entre el padre, que defiende al hijo mayor con un báculo, cuando en una disputa con el pequeño, éste resulta accidentalmente herido. En ambos casos la anécdota sirve para escenificar no sólo el grado de implicación del padre con el hijo mayor, sino también la suerte que acompaña siempre al protagonista. En el caso de *Los enemigos hermanos*, la acción sucede en el cierre de la primera jornada, cuando la duquesa reprehende con una espada a Otón por haber herido antes a Ceslau en su encuentro con Briseida (j. 1, l. 799-872). En *Hasta el fin nadie es dichoso*, la secuencia sucede en el jardín, cuando García sorprende a su padre abrazando a Sancho, una vez el Rey le ha impuesto cumplir con el oficio de jardinero (vv. 2617-2620).

<sup>50</sup> La variación que introduce Moreto en el episodio al sustituir las justas por el combate entre el león y el tigre, creemos que tiene mucho que ver con el hecho de que esté llevando a cabo la reescritura de una comedia de Guillén de Castro inicialmente ambientada

cial para los dos hermanos mayores creados por Castro y Moreto, a partir del cual su inminente caída resultará mucho más dramática. En este sentido, la primera anagnórisis que sufre Sancho en *Hasta el fin nadie es dichoso* es el motivo sobre el que giran todas sus intervenciones al inicio de la tercera jornada —siguiendo, además, la tendencia que venimos apuntando sobre el estatismo de las secuencias iniciales—, en las que reflexiona acerca de la inesperada «desventura» que ha sufrido:

¡Vive el Cielo, que es testigo  
de mi valor! ¿Mas qué intento  
rendido aquí y sin aliento?  
Ya soy solo, pues ¿qué digo?  
¿No puede ser esto engaño?  
Verdad será, ¡sin mí soy!  
Ay, amigo, humilde estoy;  
ni lo ignoro ni lo extraño;  
no siento esta desventura  
que sólo della he sentido  
no haberme yo conocido  
cuando me ví en el altura,  
que a tener algún indicio  
anticipando la enmienda,  
bajara yo por la senda  
y no por el precipicio. (vv. 2169-2183)

Asimismo, este cambio de fortuna nos permite también apuntar otro de los motivos básicos que esbozábamos al principio como elemento dramático presente en las comedias de Castro y Moreto, y que podría tenerse en cuenta de cara a considerar los elementos que pudieron pesar en Moreto de cara a la elección de *Los enemigos hermanos* como comedia a reescribir. La «ocasión» —concepto que se nombra en 15 ocasiones en la comedia— favorece que en *Hasta el fin nadie es dichoso* la mayoría de encuentros entre los personajes sean fruto del azar, e incluso el desenlace se produzca gracias a una confusión casual, pero lo que resulta clave es que la configuración del personaje de Sancho se revierte de un halo providencialista. Así lo exclamará García en varias ocasiones: «A él le ayuda la Fortuna» (v. 1183); «Ya yo me rindo a su estrella» (v. 1713); el propio Sancho al final del segundo acto («¿Es ilusión, sueño o sombra?! Mas no, que es mal, y eso basta./ Ya mi fortuna zozobra,/ ya se cansó, ya se muda/ para que en esto conozca/ que *hasta al fin nadie es dichoso*,/ por más venturas que logra.»), vv. 2021-2027) o hacia el final del

en la corte de Hungría, pues existen numerosas coincidencias léxicas con un fragmento que Matas Fragoso reproduce, también sobre una lucha entre el león y el tigre, en *El jenízaro de Hungría* (TESO, j. 2, l. 273). Además de la intertextualidad que supone la coincidencia en el espacio de Hungría, las connotaciones del episodio respecto al tercer cantar del Cid, son también curiosas, y, en cierto modo, podrían apuntar también a otra de las comedias de Castro: *Las mocedades del Cid*.

tercero, cuando confiesa que su conducta se guía por los extremos de su estrella («[Iremos a parar] Donde quiera mi estrella y sus extremos, v. 2776) e incluso Chapado en la réplica final de la comedia: «Y mi bendición les caiga,/ para que conozcan todos/ en la más varia fortuna/ que *hasta el fin nadie es dichoso*», (vv. 2986-2989).

Y de manera similar se traza el personaje de Otón y la trama general de *Los enemigos hermanos*, donde los encuentros siguen siendo casuales. Cuando Lombardo traza, en su parlamento explicativo acerca de los enfrentamientos entre los dos hermanos, el perfil de sus caracteres es explícito:

Sabete pues, que en Hungría  
 estos dos hermanos son  
 tan varios en condición,  
 que son la noche, y el día;  
 pues con tales diferencias  
 estrellas los predominan,  
 que siempre los dos se inclinan  
 a encontrarse en competencias:  
 siempre contrarias quimeras  
 esfuerça buenas o malas,  
 con los talles, con las galas,  
 en las burlas, y en las veras (j.1, l. 445-456)

El mismo Ceslau confiesa también que su estrella «es inferior a la suya» (j. 2, l. 93) y el propio Otón se lamenta también al final del segundo acto: «¿en quién se ha visto jamás/ tan gran mudança de estado?/ ¿y quién tan alto subió/ para caer de tan alto?», j. 2, l. 1201-1204). Aunque lo que realmente debe destacarse es la predicción que, por medio del último de sus dueños «destos que en su seta llaman Moravitos o Alfaquies» (j. 3, l. 738), condujo a Cesarino a la cueva a la que llegará Otón en su huída de la tercera jornada:

Cristiano, al verte en tu tierra  
 mira que en un monte habites,  
 a los poblados no llegues  
 para conseguir tus fines:  
 porque en el mismo lugar  
 que te alojes y retires,  
 el bien te vendrá a las manos  
 y de otra suerte, infelices  
 harás los sucessos tuyos.  
 Y ve en paz, Alá te guíe (j. 3, l. 748-757)

Así pues, aunque Moreto retoma la orientación providencialista para definir a su protagonista y como motivo dramático para el desarrollo del argumento, no incorpora en su refundición esta última predicción que favorece el desenlace de la comedia de Guillén de Castro ya que, como veremos en el capítulo final de conclusiones, no se ajusta al desarrollo lógico que, finalmente, impera en la mayoría de la producción del madrileño.

## 2. EL PAPEL QUE DESEMPEÑA LA TRAMA DE HONOR

Las diferencias en el tratamiento del primer encuentro escénico de la pareja protagonista de amantes entre las comedias de Moreto y Castro ya apuntaba hacia ciertas diferencias en el papel que desempeña en cada una el conflicto amoroso frente al argumento del honor. Puede decirse que en *Hasta el fin nadie es dichoso* el motivo del amor adquiere un relieve mayor que el del honor y que en *Los enemigos hermanos* sucede a la inversa. La muestra más significativa de ello reside en la sustitución de la Duquesa, madre de los dos hermanos, que en la comedia de Guillén de Castro es coadyuvante del menor, por don Gastón, hermano de la condesa de Urgel, y valedor de García en la de Moreto. Resulta llamativo el cambio si retomamos la hipótesis acerca de la datación de *Hasta el fin nadie es dichoso*, a propósito de la asociación entre el personaje de Sancho y Juan de Austria. En este caso, la sustitución de la madre —que al final de las dos comedias comprobamos que en realidad sólo lo es de los hermanos menores, ya que es madrastra de los mayores— por don Gastón, podría también explicarse para evitar cualquier posible alusión a la madrastra de Juan de Austria, Mariana de Austria.

Independientemente de ello, si bien es cierto que la importancia dramática de la figura de la madre es mínima en comparación con la nómina de personajes masculinos en la comedia del Siglo de Oro, existen algunas notables excepciones, entre las que destacan las 21 que se presentan en Guillén de Castro<sup>51</sup>; es, por lo tanto, un rasgo que utiliza en algunas ocasiones, pero que realmente resulta extraño en la producción de Agustín Moreto: «With Alarcón, Moreto and Rojas Zorrilla their number is negligible»<sup>52</sup>. Dentro de los rasgos que propone Templin a la hora de determinar el carácter de este personaje, la duquesa encaja perfectamente al mostrar una doble faceta como esposa y madre<sup>53</sup>, es decir, compagina sus obligaciones como cónyuge al mismo tiempo que, al saber que Otón no es en realidad hijo suyo, defiende los derechos al trono de Ceslau por la vía del matrimonio con la Infanta, aunque

<sup>51</sup> «Twenty-one mothers, two of whom appear in each of the following plays: *Allá van leyes donde quieren reyes*, *El amor constante*, *Dido y Eneas* (inconsequential), *El nacimiento de Montesinos*, and *Progne y Filomena*. The principal other ones —of varying importance— occur in *El conde Alarcos*, *Cuánto se estima el honor*, *Los enemigos hermanos*, *La fuerza de la costumbre*, *La fuerza de la sangre*, *El nieto de su padre*, *La piedad en la justicia*, *Prender con pobreza*, *La tragedia por los celos*». TEMPLIN, 1935, núm. 9, p. 220.

<sup>52</sup> *Idem.*, 1935, p. 220.

<sup>53</sup> «While the bulk of the mothers are highly virtuous women, the great majority of the more important ones display moments of emotional violence under the pressure of external events». *ibidem*, p. 233. Aunque, evidentemente, el final de la comedia exige siempre que se reestablezca la situación: «The flame may assume a lurid tinge for the moment; but no matter how abusive or murderous the mother becomes in her speech, we may rest assured that her aborrecimiento is merely love strained to the bursting point and that it will subside by the end of the play». *Ibid.*, p. 238.

para ello llegue a aconsejar a su hijo que mate a su «hermano» mayor. Un claro ejemplo de su faceta de esposa se presenta al principio de la segunda jornada, cuando la Duquesa no acude a las fiestas por no dejar solo al Duque, aquejado de su extraño mal:

DUQUE           ¿No fuera mejor, Duquesa,  
ver las fiestas?  
DUQUESA       ¿Y dexaros?  
De que lo digáis me pesa.  
DUQUE           ¿Cuando dejó de pesaros  
razón mía?  
DUQUESA       Al menos esa  
bien la pudiera sentir.  
¿Fuera justo estando vos  
tan enfermo, yo salir  
a ver las fiestas?  
DUQUE           ¡Ay Dios!,  
sin nota pudierais ir,  
pues ya todo el mundo advierte  
que es tan extraño mi mal  
y mi desdicha tan fuerte,  
que dexa de ser mortal  
y se alarga hasta la muerte.  
DUQUESA       Y aun por eso he de mostrar  
más honrado sentimiento  
de tristeza y de pesar  
DUQUE           Ese buen conocimiento  
es muy digno de estimar  
DUQUESA       Siempre el pecho bien nacido  
a lo que debe se ajusta; (j. 2, l. 976-1000)

Aunque al mismo tiempo, desde su primera salida a escena, espada en mano y recriminando a Otón haber herido a Ceslau, la Duquesa no deja de detestar públicamente al mayor de los hermanos. El momento más extremo se presenta cuando anima al menor a matar a Otón:

pues siempre al contrario intento  
de tus dichas se dispone;  
pues a tu valor se opone;  
pues para tu pensamiento;  
pues impide tus victorias;  
pues a tu fama desmiente;  
pues detiene la corriente  
de tus triunfos y tus glorias;  
pues con tu opinión se queda;  
pues con todos te enemista;  
pues tus amores conquista;  
pues tus estados hereda;  
pues tus contentos desvía;  
pues procura los ajenos

y pues te quita no menos  
que la corona de Hungría.  
Mátale, Ceslau, y ordena  
el hacello de tal suerte,  
que venza una mala muerte  
a una fortuna tan buena,  
¿qué dudas? (j. 2, l. 413-433)

En esa escena, la Duquesa termina por plantearle, como si fuera sólo una sospecha por la diferencia de carácter entre los dos, que no pueden ser en realidad hermanos. Todas las réplicas de su diálogo se encaminan hacia una demostración de esa sospecha, cuyo fin último es convencer a Ceslau de las ventajas de ese asesinato, que, una vez persuadido, traza ya un plan para llevarlo a cabo:

DUQUESA	Sospecho, por las obras que te ha hecho, que con serlo no lo ha sido.
CESLAU	Eso basta para haber caído en tu confianza, y en mi mano una balanza, que estuvo para caer. Yo estoy resuelto, no hay más, matarele, aunque me aflixo de su muerte.
DUQUESA	¿Y dónde, hijo? ¿Y cuándo le matarás?, que ha de ser asegurando tu vida, escucha, responde.
CESLAU	El terrero será el dónde y esta noche será el cuándo mas, ¿qué sentirá mi padre?
DUQUESA	¿Ahora tan tierno eres?
CESLAU	En efeto tú lo quieres.
DUQUESA	Yo lo quiero.
CESLAU	Escucha, madre, ¿mataré a mi hermano?
DUQUESA	Sí. (j. 2, l. 450-472)

En cambio, el hecho de que en *Hasta el fin nadie es dichoso* sea don Gastón el coadyuvante de García, confiere cierta distancia a su papel como valedor, ya que asume su función por encargo, a través de la carta que le entrega su hermana antes de morir y, en todo momento, queda claro que su inclinación hacia el sobrino menor es por influencia de la condesa de Urgel, como expresará el Conde en un aparte de la primera jornada:

Pues razón tiene el muchacho,  
que don Gastón sigue el mismo  
capricho de la Condesa;

es de mis canas espejo  
 y porque le quiero tanto,  
 tanto le aborrecen ellos.  
 Esto ha de acabar mis días. (vv. 319-325)

Del mismo modo, la escena en que don Gastón sugiere a García la muerte de Sancho no adquiere los mismos tonos dramáticos que en *Los enemigos hermanos*. No sólo porque no es una mujer quien la alienta, sino porque se plantea como consecuencia del relato de García sobre el episodio del león y sirve como cierre de esa narración. No hay, por tanto, réplicas persuasivas por parte del valedor, ni tampoco García manifiesta su intención concreta de asesinar al hermano:

DON GASTÓN Si yo a Sancho le doy muerte...  
 GARCÍA Si yo a Sancho muerte diera...  
 DON GASTÓN ... libro el riesgo que me espera...  
 GARCÍA ... feliz hiciera mi suerte...  
 DON GASTÓN ... pues mi atención lo aperciba.  
 GARCÍA ... pues mi valor se prefiera.  
 DON GASTÓN ¡Muera Sancho!  
 GARCÍA ¡Sancho muera!  
 DENTRO ¡Viva Sancho, Sancho viva! (vv. 1227-1234)

Otros elementos que nos permiten fijar las diferencias en el tratamiento del tema del honor frente al amoroso entre ambas comedias, además del de la caracterización de los valedores de cada uno de los hermanos menores, pueden observarse en el papel que desempeñan los padres como respectivos patrocinadores de Sancho y Otón como favoritos. Guillén de Castro, por su parte, introduce varias secuencias en las que el Duque plantea directamente a su hijo mayor los inconvenientes de su amor por Rosaura y, ya que esa pasión es un obstáculo para que pueda heredar el reino, le recomienda que acepte un matrimonio con la Infanta:

OTÓN Sí tengo,  
 mas, ay padre, tengo amor:  
 desde aquel dichoso día  
 que vi a Briseida, quedé  
 con un ser que suyo fue  
 en un alma que no es mía,  
 y en correspondencia igual  
 también desde entonces vi  
 que es su pecho para mí  
 en sus ojos de cristal.  
 Ya dos años han pasado,  
 parece que por los vientos  
 que nuestros dos pensamientos  
 sólo atienden a un cuidado,  
 y a un amor incomparable,

en los dos indivisible  
 es un monte inaccesible  
 y una fuerza inexpugnable.  
 DUQUE ¿Gozástela?  
 OTÓN No, señor  
 a pesar de mi paciencia.  
 DUQUE De esa honrada resistencia  
 es, hijo, ese grande amor,  
 mas pon en otra balança  
 una corona, y verás  
 cual de las dos pesa más,  
 esa fe o esta esperança;  
 con mi gusto te conierta,  
 será la Infanta tu esposa.  
 OTÓN Esa esperança es dudosa,  
 y esta obligación es cierta.  
 DUQUE Porque tú dudas le pones,  
 como que no la mereces  
 y ni a seguilla te ofreces,  
 ni a logralla te dispones;  
 óyeme, mas viene allí  
 lo que yo tan mal resisto.  
 Vamos, y el habellos visto  
 disimula.  
 OTÓN Harelo así.  
 DUQUE Aborrezco la presencia  
 desta mujer.  
 OTÓN Y yo muero.  
 ¡Ay Briseyda!. (j. 2, l. 326-369)

En esta primera confesión de Otón a su padre acerca del amor que ya hace dos años que siente por Briseida, destaca no sólo el hecho del elogio implícito por su paciencia al «no haberla gozado», sino el explícito balance que el Duque le plantea a su hijo sobre las ventajas de su todavía posible matrimonio con la Infanta. Como cierre, la confesión del padre de que aborrece la presencia de Briseida, ya que representa un obstáculo a los planes que ha trazado para su hijo. Este consejo, al inicio de la segunda jornada, va precedido por el reproche que, «enojado», le hace el Conde por haber entregado a Briseida los premios de la justa en lugar de habérselos ofrecido a la Infanta: «[...] no anduviste/ ni prudente, ni arrogante,/ pues aunque tiene valor,/ hidalguía, autoridad,/ tu sangre y tu calidad/ son de la marca mayor;/ porque la del Rey de Hungría/ y la nuestra toda es una,/ y a más heroica fortuna/ que te inclinases querría» (j. 2, l. 273-282). El consejo hace mella en Otón<sup>54</sup>, pues cuan-

<sup>54</sup> Otón incluso declara abiertamente sus intenciones hacia el final de la segunda jornada, a pesar de haber estado dudando, y le confiesa al Rey que: «a Briseida quiero bien,/ pero estoy determinado/ de no dexar, por ser suyo, / esta grandeza que alcanço:/ ya estoy a tus pies» (j. 2, l. 1040-1044).

do debe huir a los montes ante la inesperada revelación sobre sus supuestos orígenes y Briseida acude a visitarle a la cueva, asume este giro inesperado de la Fortuna por las dudas que a lo largo de la comedia se le han planteado acerca de elegir entre su amor o la corona:

pues con el ser inconstante  
 que a mi vileza atribuyo,  
 quise dexar de ser tuyo  
 por ser Rey, ingrato amante;  
 y así me da el cielo amigo  
 de tan heroica virtud,  
 por tan grande ingratitud,  
 tan justísimo castigo;  
 pero ya de ti enseñado,  
 cuando tan a tiempo estoy  
 para mostrarte que soy  
 sino bien nacido, honrado,  
 quiero que de ser dichosa  
 mi villana mano huya,  
 para no manchar la tuya  
 tan hidalga como hermosa,  
 que pues cuando yo tenía  
 la grandeza que perdí,  
 por hacerme Rey a mí,  
 dexaste tú de ser mía.  
 Aunque sé que me destruyo  
 pagando deuda tan llana,  
 por no hacerte a ti villana,  
 dexaré yo de ser tuyo (j. 3, l. 191-214)

Otón no sólo admite que en sus dudas había optado por la «corona», sino que también reconoce que para subsanar su condición de «ingrato amante» debe pagar una «deuda» y asumir un «justísimo castigo» por la «vileza de su ser». Para mostrarse «honrado» sólo le queda renunciar a Briseida, a quien no merece hacerla «villana». En palabras de Javier Rubiera, esta concepción del honor y los valores caballerescos resulta paradigmática de la obra de Castro:

Ese «caballero-dramaturgo» que fue Guillén de Castro recogió con especial insistencia el papel del honor y la cuestión de la transmisión de los valores caballerescos. En este sentido, y como ha insistido Faliu-Lacourt, su teatro tiene una orientación pedagógica y un valor ejemplar.

[...]

[Sus personajes son] un ejemplo claro de personajes sometidos a la tensión interna entre un sentimiento y una obligación (la ley del honor). Eso es lo que crea las dudas en la conducta de los protagonistas, que vacilan antes de decidirse por el comportamiento que van a seguir.<sup>55</sup>

<sup>55</sup> RUBIERA, 2003, p. 836 y 840. Por otra parte, Rubiera también llama la atención sobre la «Sangre, sangre, sangre [...] y la insistencia en el uso de la palabra y la presencia de la imagen a la vez materializada», 838, en varias de las escenas de *Las mocedades del Cid*,

Por su parte, aunque Sancho también muestra sus dudas en *Hasta el fin nadie es dichoso*, su dilema nunca parece resolverse a favor de la corona. De hecho, cuando el Rey le inste a decidir el candidato perfecto para casarse con la Infanta, su propia postulación va a ser accidental al no terminar de escribir que no sabe quién pueda ser:

SANCHO            [...] ¡Ay, Rosaura bella!  
                          ¿Yo perderte?. Es imposible.  
                          Pondré a García, mas fuera  
                          despreciar yo este favor.  
                          Ya una industria Amor me enseña,  
                          pondré de mi letra aquí:  
                          «Yo no hallo quien la merezca».  
                          Firmo. Pues yo... mas, ¿qué digo?  
                          ¿No es injuriar mi nobleza  
                          dudarme el mérito? Sí,  
                          ¿qué haré? Aconsejadme, penas.  
                          ¡Oh, si a pagar me llegaras,  
                          Rosaura, lo que me cuestas!  
                          [...]

SANCHO            Señor,  
                          aquí está; mas Vuestra Alteza  
                          enmendará mi ignorancia,  
                          que yo no me atrevo a hacerla.

REY                    ¿Cómo no? Sí la habéis hecho,  
                          y os elegís vos en ella.

SANCHO            ¿Yo, señor?

REY                    ¿No lo véis? «Yo»  
                          dice aquí de vuestra letra.

SANCHO            Yo no lo sé, iba a decir,  
                          y lo olvidé.

REY                    Pues si acierta  
                          el descuido en el dichoso,  
                          la fortuna, Sancho, es vuestra. (vv. 1656-1692)

Como vemos, Sancho no deja de cumplir con el honor que le encarga el Rey, aunque será gracias a una «industria de Amor», ya que nunca deja de decantarse por el amor de Rosaura. Además, Moreto sí ha desarrollado la correspondencia «gozosa» entre los dos amantes de la que no hay una representación escénica, pero sí muestras de que ha habido varios encuentros en el jardín<sup>56</sup>. Como dirá Chapado, el criado que actúa de alcahuete, a la Infan-

un aspecto que también se presenta en *Los enemigos hermanos*, donde aparecen 18 ocurrencias a la «sangre». Véase también el capítulo que Luciano García Lorenzo dedica a la trayectoria de Guillén de Castro. 1976, pp. 13-25.

<sup>56</sup> Del mismo modo, cuando en el tercer acto, Rosaura acude al jardín para informar a Sancho de cómo el conde de Urgel va a interceder en su defensa, va a escenificarse ante el público el primer encuentro de su intimidad amorosa. A partir de este momento, es decir, de la confirmación en las tablas de su correspondencia amorosa, será que Sancho pase a tomar

ta: «Pus no haga ya barahúnda,/ que ni ayer jue la segunda/ ni antenoche la primera» (vv. 1360-1362). Cabe reseñar, además, que el conde de Urgel en ningún pasaje recrimina a Sancho su amor por Rosaura y que ninguno de los personajes protagonistas hace comentario alguno acerca de los impedimentos que supone Rosaura para que uno de los dos hermanos llegue a casarse con la Infanta.

### 3. EL PAPEL DE LOS GRACIOSOS EN LA TRAMA PRINCIPAL

Del mismo modo que en el apartado anterior destacábamos la presencia del argumento de honor a partir, sobre todo, de la comedia de Guillén de Castro, debemos iniciar esta comparación de motivos dramáticos acerca del papel de los graciosos refiriéndonos, fundamentalmente, a la comedia de Agustín Moreto. Con ello no queremos decir que no haya episodios de graciosos<sup>57</sup> en *Los enemigos hermanos*, como veremos al final de este apartado y para seguir con la comparación, pero sí queremos poner de manifiesto que en *Hasta el fin nadie es dichoso*, Moreto incorpora toda una serie de secuencias protagonizadas por graciosos, ausentes en la fuente de Castro, que ejercen una clara función de contrapunto dramático a escenas de tono serio —lo cual vendría a corroborar el análisis anterior respecto a las diferencias de tono en el tratamiento del tema del honor—.

El primer fragmento que queremos destacar se produce en la primera jornada (vv. 419-498), cuando ya se han trazado las principales líneas argumentales a desarrollar: el enfrentamiento de Sancho y García por el amor de Rosaura, y se ha introducido el motivo de la cacería del águila con la salida de la Infanta. Por un lado, esta secuencia compensará la tensión dramática de la

---

la iniciativa para defender públicamente su honor: «La novedad, en este tramo final del tercer acto, cuando se representa por primera vez en escena la declaración amorosa entre sus dos protagonistas, reside en que con anterioridad todos sus encuentros fueron implícitos y relatados por otros personajes. Es ahora, de acuerdo a la transformación de los amantes que hemos venido apuntando en su fisiología y según un recorrido espacial entre las selvas de la quinta y el jardín, cuando la iniciativa de Rosaura propicia, en un nuevo paralelismo especular, el que Sancho se contagie de la determinación de su dama, abandone sus dudas y recuerdos del jardín amoroso y tome la iniciativa en la trama de honor para poder restituir su posición social. Sólo así, transformado por el coraje de la protagonista femenina, podrá ser posible el desenlace amoroso y su final feliz en matrimonio» (FARRÉ, 2006, en prensa).

<sup>57</sup> «Pero existe la figura del gracioso en el teatro de Guillén de Castro [...]. [Muchos de sus personajes] tienen mucho de graciosos y su función en la obra es paralela a la efectuada por las siempre mencionadas «figuras del donaire» de Lope, Alarcón, etc., y las que estudió en dramaturgos menores Juana de José Prades. Todos o casi todos reúnen, con mayor o menor intensidad, algunas de las características tópicas que definen al personaje: son confidentes de su señor, glotonos, codiciosos, dormilones, mantienen amores paralelos con la criada de la dama que corresponde al amor del galán, etc.» GARCÍA LORENZO, 1976, pp. 30-31.

discusión fraternal y por otro ralentizará el desarrollo del motivo que acaba de introducirse. Es también un paréntesis previo a la salida a escena, por primera vez, de Rosaura, en el que se desarrolla el motivo del amor a palos, presente también en dos entremeses del propio Moreto: *El hijo de vecino* y *La reliquia*, y que en este caso se despliega a partir de un juego de palabras entre harina y salvado que justifica verbalmente los palos que Chapado pretende darle a Marina, su futura esposa, y quedarse él a salvo como la cáscara de trigo que queda después de moler, a palos, la harina.

Con la misma función de distensión dramática, Moreto introduce en el segundo acto otro pasaje protagonizado por graciosos (vv. 1719-1831). En este caso es un triángulo amoroso entre Chapado y Marina, quienes van a divorciarse, para que Marina pueda casarse de nuevo con el otro gracioso, Laín. En esta ocasión, la secuencia sucede a la elección que acaba de llevar a cabo Sancho —accidentalmente— en favor de su matrimonio por la Infanta y es la antesala a la revelación, por parte de don Gastón, de que Sancho no es hijo de la Condesa, afirmación con la que se cerrará el segundo acto de la comedia.

Del tercer acto merece la pena destacar dos fragmentos. El primero, en la escena inicial, cuando Chapado ejerce de amo de Sancho, ya que interpreta que deben invertirse los papeles —lo que será especialmente interesante para comparar la respuesta de Lombardo a la nueva situación de Otón en el caso de la comedia de Guillén de Castro—:

CHAPADO	Todos estamos acá.
SANCHO	Chapado, ¿qué hay?
CHAPADO	Yo a buscaros vengo y a desceplinaros, pus que mi aprendiz sos ya.
SANCHO	¿Cómo?
CHAPADO	Empues que de Laín salí libre, groria a Dios, se averiguó cómo vos erades, Sancho, hombre roín; con la sangre de sus venas vueso padre trabajando, diz que os hizo aquí sembrando pepinos y berenjenas. (vv. 2112-2123)

El siguiente se produce próximo al desenlace, cuando Chapado y Sancho, huyendo de García, han ido a parar al cuarto a oscuras donde más tarde llegará don Gastón y confundirá a Sancho con García (vv. 2766-2798). En esta ocasión se trata también de otra escena que ralentiza el inminente desenlace, puesto que la confusión de la oscuridad hará posible que don Gastón le confiese a Sancho el contenido de la segunda carta de la Condesa, donde se pone de manifiesto la verdadera identidad de Sancho como hijo del conde de Urgel y de la Reina, en su primer matrimonio:

SANCHO No lo entiendo,  
a oscuras todo el cuarto he discurrido  
sin ver quien pueda en él compadecido  
de mis muchas desdichas ampararme;  
con la noche pudiera ya librarne,  
mas no hay luz para ver por dónde puedo.

CHAPADO ¡Madre de Dios Santísima y qué miedo!

SANCHO ¿De qué tiembblas, cobarde?

CHAPADO Es que trasudo,  
¿mas dónde a parar [d]imos, que lo dudo?

SANCHO Donde quiera mi estrella y sus extremos.

CHAPADO De esa suerte en la horca pararemos.

SANCHO Yo no sé donde estoy.

CHAPADO Ni yo tampoco,  
¿hemos pasado el río?

SANCHO Vienes loco.

CHAPADO Yo pensé que pasábamos el vado.

SANCHO ¿Por qué?

CHAPADO Porque me siento muy mojado.

SANCHO ¿De qué?

CHAPADO De que en la panza por contrario  
se me metió algún medio boticario. (vv. 2767-2783)

Los graciosos, ya sea Chapado o Laín, han intervenido a lo largo de toda la comedia<sup>58</sup> y han protagonizado escenas que, a modo de contrapunto, han ralentizado la acción en momentos clave, ya sea para compensar el dramatismo de la secuencia inmediatamente anterior o para suspender un desenlace cercano<sup>59</sup>. Los recursos de comicidad sobre los que se asienta la caracterización del gracioso apelan a su cobardía habitual y, como vimos en esta última escena, no dejan de recurrir a los juegos de palabras con base escatológica.

Por lo que respecta a *Los enemigos hermanos*, como decíamos, no es que los graciosos estén ausentes, aunque lo que sí resulta claro es que no intervienen bajo la misma funcionalidad dramática que veíamos con Moreto, ni protagonizan ese tipo de escenas de contrapunto cómico o de suspense de la acción. Por ejemplo, Lombardo asume los rasgos característicos del gracioso cuando le confiesa a Briseida:

<sup>58</sup> En este análisis tan sólo se han tratado tres escenas clave, una en cada jornada, en la que los graciosos han sido protagonistas, pero cabe mencionar que su presencia ha sido un contrapunto constante a lo largo de toda la comedia, lo que constituye, queremos incidir en ello, una novedad introducida por Moreto respecto a la comedia de Guillén de Castro, ya que en esta ocasión, para no extendernos, tan sólo nos podemos permitir destacar esas secuencias concretas.

<sup>59</sup> Es ésta una de las características que apunta Casa en las conclusiones del estudio detallado de algunas de las reescrituras llevadas a cabo por Moreto: «The *graciosos* and events connected with them remain, but they are no longer irrelevant; they are integrated into the action so as to support or amplify the theme. The witticisms are related to the action; their behavior is complementary or supplementary; the incidence in which they are involved advance the plot». CASA, 1966, p. 146.

LOMBARDO           Aquí estoy.  
Gentil bien sé que lo soy,  
pero no sé si soy hombre.

BRISEIDA           Humor gastas.

LOMBARDO           Cuando quiero  
gasto yo por excelencia  
humor, amor y paciencia,  
cuando me falta dinero. (j. 1, l. 410-417)

Como le confiesa a Otón, Lombardo se presenta como «honrado en el corazón,/ y bufón en la corteza» (j. 2, l. 507-508), lo que significa que, en pos de su condición de gracioso, debe ser, en este caso, fundamentalmente cobarde («y si el decoro/ veo que le van perdiendo/ para escaparme huyendo,/ será como capa al toro», j. 2, l. 641-644; «el miedo se me ha puesto a la garganta/ de ver con el estruendo y alboroto,/ que por el monte ignoto/ y por el campo llano/ te va siguiendo tu enemigo hermano», j. 3, l. 589-593). Efectivamente, el rasgo que más se destaca de esa corteza de bufón es su falta de valentía, puesto que se trata de una comedia donde el tratamiento del honor resulta el tema principal.

Este mismo tono de seriedad predominante en toda la pieza puede también observarse en varias de las réplicas de Lombardo. Destacamos, por ejemplo, una de sus primeras intervenciones en las que, en su caracterización de discreto criado, será quien informe a Briseida de los antecedentes en las disputas entre Otón y Ceslau (j. 1, l. 445) para, a continuación, seguir con una réplica donde presente una variante del tópico de alabanza de aldea en detrimiento de corte:

Tú llorarás lo que dexas  
cuando veas donde vas.  
No pienses que es ir cazando,  
y en los montes que estás viendo,  
matar las fieras corriendo  
y las águilas volando,  
pues verás en ocasión  
fiera con tales antojos,  
que con flechas de sus ojos  
mate al vuelo tu opinión,  
y águila te certifico  
que habrá, sino coronada,  
con nariz menos corvada  
y más penetrante pico.  
Destos montes te retiras  
que tienen sin lenguas bocas;  
estos árboles que tocas,  
estos arroyos que miras,  
dexarás por ir a verte,  
donde han de verte y mirarte  
con deseos de tocarte,

y con causas de ofenderte,  
 donde cuanto más los hados,  
 logrando tus esperanzas,  
 te den mayores privanzas,  
 tendrás mayores cuidados.  
 Mal lo miras. (j. 1, l. 479-505)

Su discurso hace que Briseida le confiese que le parece «discreto, y bien entendido» (j. 1, l. 548). A partir de esta configuración del gracioso, vemos cómo en la primera escena de la tercera jornada, cuando Otón acaba de huir por el giro inesperado que han adquirido los acontecimientos, Lombardo reflexiona en torno a las mudanzas de Fortuna, al mismo tiempo que se solidariza con su amo:

Pues con veras te prometo  
 sé yo tus penas sentir,  
 pero llorar y reír  
 suele a un tiempo el más discreto,  
 cuando a su fortuna vio  
 que del todo le importuna.  
 Oh, hideputa fortuna,  
 cómo te conozco yo,  
 viendo en tu naturaleza  
 con tan grande fundamento,  
 gallardía, entendimiento,  
 honra, valor y riqueza;  
 un monstruo me parecía  
 porque era, a mi parecer,  
 como si viera nacer  
 muchos soles en un día;  
 pues la suerte, siempre vi  
 que no da con todo efeto  
 tantas gracias a un sujeto,  
 porque las reparte así:  
 al que hace gran señor  
 y en riquezas opulento,  
 o le falta entendimiento  
 o no le sobra valor;  
 el que es flaco, es animoso;  
 y el que fuerte, acobardado;  
 el discreto es desdichado  
 y el majadero es dichoso;  
 el que es infame, en un mes  
 a ser un Fúcaro viene;  
 y el que honrado, nunca tiene  
 como mostrar que lo es;  
 y así cuando en ti miraba  
 una unión tan milagrosa,  
 en lo oculto alguna cosa  
 sospeché que te faltaba,

y fue el no ser bien nacido  
como imaginaban todos. (j. 3, l. 40-77)

Este último fragmento permite ver claramente la diferencia de tonos que adquieren los dos graciosos en las comedias de Moreto y Castro, ya que mientras en *Hasta el fin nadie es dichoso* Laín tiene una actitud que, en la inversión de papeles entre amo y criado, resulta cómica al tratar del cultivo de pepinos y berenjenas<sup>60</sup>, Lombardo adopta una respuesta acorde con su condición de criado discreto y reflexiona en torno a la inestabilidad de Fortuna y lo monstruoso de la «gallardía, entendimiento, honra, valor, y riqueza» de su señor.

A modo de conclusión, creemos que el análisis de este proceso de reescritura entre la comedia escrita por Moreto a partir de la anterior de Guillén de Castro ha permitido, no sólo arrojar alguna luz sobre las circunstancias de su escritura y establecer algunas hipótesis acerca de su datación, sino también corroborar algunos de los rasgos del oficio de escritura de cada uno de los autores, fundamentalmente del madrileño. Hemos partido de *Hasta el fin nadie es dichoso* para establecer algunas de las estrategias dramáticas de composición que, a raíz de su comparación con *Los enemigos hermanos*, nos han permitido ver cómo esta desconocida comedia de la *Primera Parte* de Moreto se ajusta a sus principales marcas como autor teatral. Podemos pensar que Moreto, atraído por las posibilidades que un enfrentamiento entre dos hermanos enemigos, auspiciado además por otra pareja de coadyuvantes, encontró en la comedia de Guillén de Castro la inspiración para desarrollar un argumento con estructuras simétricas y equilibradas. A partir de ahí, el mayor peso que adquiere la acción amorosa encaja bien con la novedad que supone la inserción de los episodios protagonizados por graciosos que, a modo de contrapunto dramático, van sucediéndose a lo largo de toda la comedia. El desarrollo de una trama que, a pesar de los auspicios de Fortuna, va desplegándose de manera lógica, entre secuencias de causa y consecuencia, le impide, por ejemplo, adoptar el motivo final de la predicción de Cesarino que presenta Castro en su comedia. Por ello, Moreto prefiere reconducir el desenlace a través de una segunda nota escrita por la Condesa, lo cual no deja de ser una muestra más de los esquemas binarios que hemos venido señalando.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDIOC, René y COULON, Mirelle. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996.

<sup>60</sup> Su efecto cómico contrasta con el monólogo precedente de Sancho en el que, como Segismundo en *La vida es sueño*, reflexiona sobre la duda de pensar su vida entre el sueño y la realidad (vv. 2072-2111).

- BARRETT, L. L. «The Omen in Guillén de Castro's Drama». *Hispania*, 22,1 (1939), pp. 73-78.
- BRUERTON, Courtney. «The Chronology of the Comedias of Guillén de Castro». *Hispanic Review*, 12,2 (1944), pp. 89-151.
- CALDERA. *Il teatro di Moreto*. Pisa: Editrice Libreria Goliardica, 1960. [Consultado en su versión electrónica. Disponible en Cervantes virtual (14-X-2008). En Web: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45707395432381651743457/index.htm>].
- CALVO POYATO, José. *Juan José de Austria*. Barcelona: Plaza & Janés, 2003.
- CASA, Frank P. *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1966.
- CASTAÑEDA, James A. *Moreto*. New York: Twayne, 1974.
- COE, Ada M. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1935.
- FARRÉ VIDAL, Judith. «La retórica y el espectáculo del poder en torno a Francisco Fernández de la Cueva, virrey de México (1653-1660)». En: *Actas «El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio»*. MATA, Carlos y ZUGASTI, Miguel (eds.): Pamplona: EUNSA, 2005, vol. 1, pp. 671-679.
- . «Amantes ajardinados en *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto». En: LOBATO, M.<sup>a</sup> L. y MARTÍNEZ BERBEL (eds.). *Moretina. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- GARCÍA LORENZO, Luciano. *El teatro de Guillén de Castro*. Barcelona: Planeta, 1976.
- KENNEDY, Ruth Lee. *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton: Smith College Studies in Modern Languages, 1931-1932, XIII, pp. 1- 4.
- LOBATO, María Luisa. «Jardín cerrado, fuente sellada: espacios para el amor en el teatro barroco». En: *Actas de las XXIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro (2006)*. SERRANO, A. y otros (eds.). Almería, en prensa.
- . «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias». EN: LOBATO, M.<sup>a</sup> L. y MARTÍNEZ BERBEL, J. A. (eds.). *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- MORETO, Agustín de. *Comedias escogidas de Agustín Moreto y Cabaña*. FERNÁNDEZ-GUERRA, L. (ed.). Madrid: M. Rivadeneyra, 1873, Biblioteca de Autores Españoles, T. 39.
- . *El desdén con el desdén, Las galeras de la honra, Los oficios*. RICO, F. (ed.). Madrid: Castalia, 1971.
- . *El desdén con el desdén*. KING, W. F. (ed.). México: El Colegio de México, 1996.
- . *El desdén con el desdén*. PASTENA, E. di. (ed., pról. y notas) y VAREY, J. E. (est. prel.). Barcelona: Crítica, 1999.
- . *Hasta el fin nadie es dichoso*. FARRÉ, J. (ed.). En el marco del proyecto que dirige desde la Universidad de Burgos María Luisa Lobato: *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus Comedias (I)*. Financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondos FEDER (HUM2004-02289/FILO) [Texto base disponible (14-X-2008) en Web: [www.moretianos.com](http://www.moretianos.com)].
- . *De fuera vendrá quien de casa nos echará*. GAVELA, D. (ed.). En el marco del proyecto que dirige desde la Universidad de Burgos María Luisa Lobato: *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus Comedias (I)*. Financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondos FEDER (HUM2004-02289/FILO) [Texto base disponible (14-X-2008) en Web: [www.moretianos.com](http://www.moretianos.com)].
- . *Trampa adelante*, MARTÍNEZ BERBEL, J. A. (ed.). En el marco del proyecto que dirige desde la Universidad de Burgos María Luisa Lobato: *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus Comedias (I)*, financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia y Fondos FEDER (HUM2004-02289/FILO) [Texto base disponible en Web: [www.moretianos.com](http://www.moretianos.com)].

- RUBIERA, Javier. «Guillén de Castro». En: *Historia del teatro español*. HUERTA, J. (dir.). Madrid: Gredos, 2003, vol. 1. pp. 827-854.
- RUBIO MAÑÉ, José. *El virreinato*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983, vol. I.
- SHERGOLD, Norman D. y VAREY, John E. «Some Palace Performances of Seventeenth Century Plays». *Bulletin of Spanish Studies*, XL (1963), pp. 212-244.
- . *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*. London: Tamesis Books, 1989.
- SUBIRATS, Rosita. «Contribution a l'établissement du répertoire théâtral a la Cour de Philippe IV et de Charles II». *Bulletin Hispanique*, LXXIX, 3-4, (1977), pp. 401-479.
- TEMPLIN, E. H. «The Mother in the Comedia of Lope de Vega». *Hispanic Review*, 3, 3 (1935), pp. 219-244.

Fecha de recepción: 3 de septiembre de 2007

Fecha de aceptación: 26 de abril de 2008