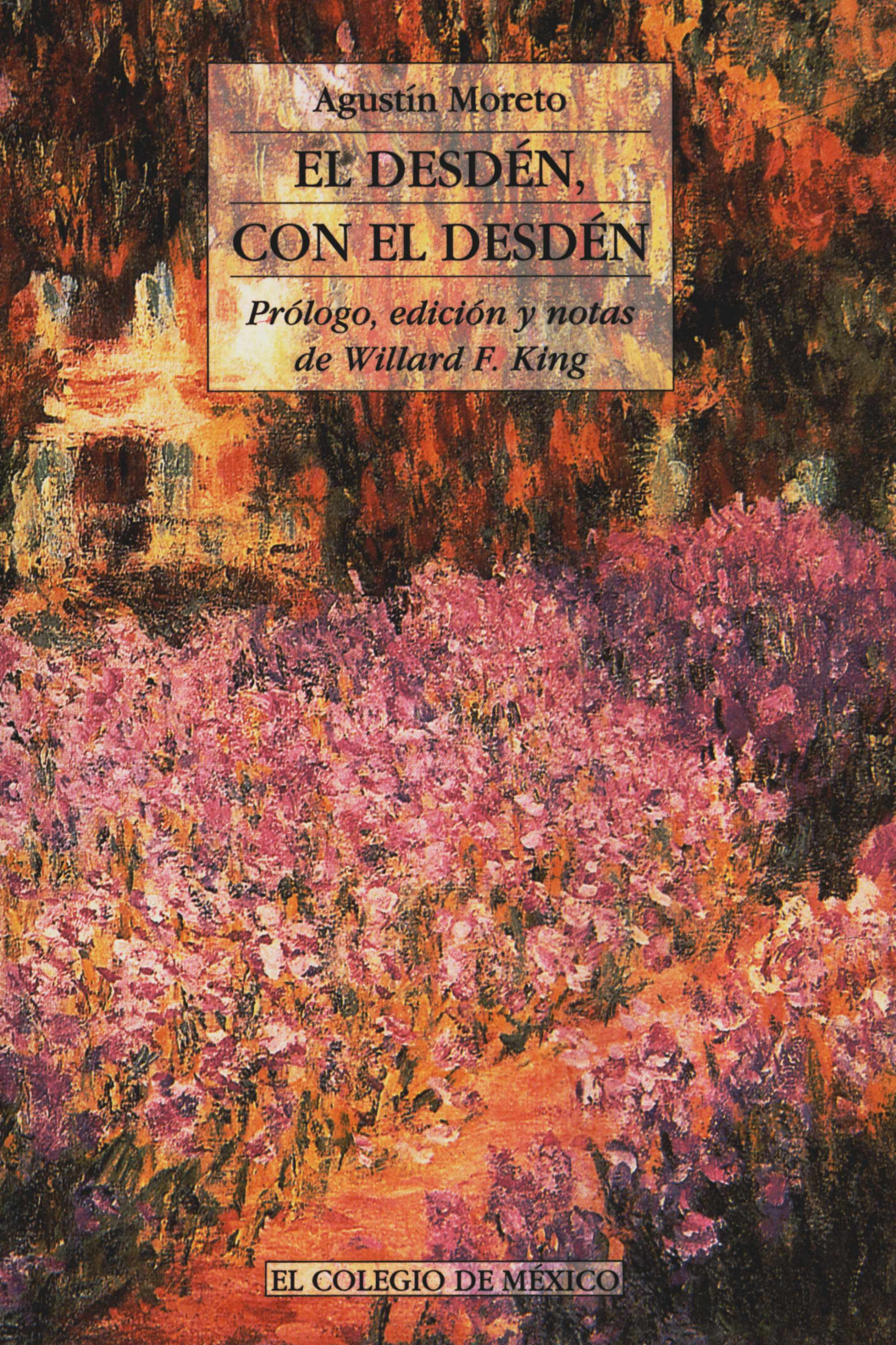


The background of the book cover is an abstract painting. The upper portion features dark, textured brushstrokes in shades of brown, black, and orange. Below this, a dense field of pink and magenta flowers, possibly roses, is depicted with visible brushwork. The lower part of the image transitions into a lighter, more textured area with warm orange and yellow tones, suggesting a path or a field of light. The overall style is expressive and painterly.

Agustín Moreto

EL DESDÉN,
CON EL DESDÉN

*Prólogo, edición y notas
de Willard F. King*

EL COLEGIO DE MÉXICO

EL DESDÉN, CON EL DESDÉN

**SERIE ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
XXXVI**

CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS

862.37

M8459 de

Moreto y Cabaña, Agustín, 1618-1669

El desdén, con el desdén / Agustín Moreto. Prólogo, edición y notas de Willard F. King.- México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1996.

219 p. ; 22 cm.

ISBN 968-12-0718-1

1. Moreto y Cabaña, Agustín, 1618-1669-Crítica e interpretación. 2. Moreto y Cabaña, Agustín, 1618-1669-El desdén, con el desdén-Crítica e interpretación. I. King, Willard F., ed.

Portada de Mónica Díez-Martínez

Ilustración de la portada:

The Garden at Giverny

Claude Monet, 1900.

Óleo sobre tela, Colección Ralph T. Col.

Primera edición, 1996

D.R. © El Colegio de México,
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.

ISBN 968-12-0718-1

Impreso en México / *Printed in Mexico*

ÍNDICE

Prólogo	7
<i>El desdén, con el desdén</i>	
Jornada primera	35
Jornada segunda	87
Jornada tercera	142
Notas complementarias	189
Apéndice I. Variantes de las ediciones	203
Apéndice II. La dedicatoria de la <i>Primera parte</i> de Moreto (1654) a Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque	205
Índice de las notas	209
Bibliografía (obras citadas en esta edición)	213

PRÓLOGO

1. LOS DATOS

El desdén, con el desdén, la más célebre comedia de Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669), se publicó por primera vez en Madrid en 1654. Es la tercera de las doce impresas en la *Primera parte* de Moreto, la única Parte de sus comedias publicada en vida de él. Por consiguiente, es la única que Moreto pudo haber revisado y corregido; no sabemos si lo hizo o no, pues es un hecho que los textos no salieron del todo limpios de erratas. Una segunda edición de esa *Primera parte* se publicó en Madrid en 1677, y hay gran número de ediciones sueltas de *El desdén* desde el siglo xvii hasta principios del xix [Cotarelo 1927:450-473; Coe 1933:236-239]. Después de la muerte de Moreto aparecieron una *Segunda parte* (1676) y una *Tercera parte* (1681) de comedias atribuidas a él, pero hay dudas en cuanto a la paternidad de varias de las veinticuatro piezas contenidas en estas dos Partes [Kennedy 1932:8-9].

El desdén se representó con mucha frecuencia en Madrid y en ciudades de provincia como Valladolid y Toledo. (Mackenzie [1994:156-157, nota 8; 163-164, nota 14], con amplia bibliografía, da los años de numerosas representaciones fuera de Madrid.) Rivalizaba en popularidad con *García del Castañar* y con *El alcalde de Zalamea*. En legajos notariales, en libros de cuentas de los corrales y en periódicos, varios estudiosos han descubierto noticias de representaciones de *El desdén* a lo largo de los años. Varey, Shergold y Davis [1989:95] encuentran cinco representaciones distintas en Madrid (en el Corral de la Cruz o ante los Reyes) entre 1680 y 1695; y Varey y Davis apuntan dieciocho distintas puestas en escena entre 1708 y 1718 (sólo en 1714 falta noticia de una representación) en el Corral de la Cruz y en el Corral del Príncipe. Cada vez se ponía en escena pocos días, entre cuatro y uno, llegando a no más de treinta y tres días en la escena en estos años, pero había un promedio de 424 espectadores por día, lo cual lleva a los investigadores a concluir que “se trata de una obra auténtica y perennemente popular” [Varey y Davis 1992:72, 389]. El actor y autor Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra da la impresión de que

Moreto era en la segunda mitad del siglo XVIII el dramaturgo más apreciado: “los franceses [lo] han mirado con sobrada atención, habiendo traducido para representar en sus teatros muchas de sus comedias”; dos de ellas, sobre todo —*El desdén con el desdén* y *No puede ser guardar una mujer*—, “son hoy a pesar de sus defectos nuestra delicia, y probablemente lo serán mientras no desdeñemos la voz alhagüña [*sic*] de las Musas” [1802:306]. La compañía de actores de Isidoro Máiquez presentó *El desdén* en 32 ocasiones entre 1793 y 1818 [Kennedy 1932:117]; Coe apunta otras cinco representaciones entre 1784 y 1792 [1935:11]. Lorenz [1938] nos dice que la comedia gozó de 48 días en la escena madrileña entre 1808 y 1818; y Adams cuenta 51 representaciones entre 1821 y 1846 [1936b:347].

Hay que observar, además, que no podemos pretender descubrir todas la representaciones antiguas de esta comedia ni de ninguna otra. Adams nos advierte, por ejemplo, que las cifras aportadas por Coe en su *Catálogo* omiten para sólo el año 1819 unas 55 representaciones de diversas comedias anunciadas en los periódicos [1936a:298]. Hay una versión burlesca (de poca gracia) de *El desdén* escrita por “un ingenio desta corte”, representada en 1744 y 1745 [Coe 1935:65] y publicada en 1745. Su vida en el tablado fue corta, pero el desconocido autor no la habría compuesto si el original no hubiera seguido gozando del aplauso público [*El desdén con el desdén. Comedia burlesca*, 1745]. Es obviamente imposible seguir año tras año la historia de las representaciones, pero la comedia continúa en la escena en España hasta nuestros días. Luciano García Lorenzo [1994:557-572] informa detalladamente sobre la recepción favorable por el público y “moderadamente positiva” por la prensa (p. 360) del montaje de *El desdén* por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1991-1992 (un total de 134 funciones en cinco ciudades españolas y tres latinoamericanas).

Toda Europa acogió *El desdén* con gran entusiasmo, empezando con Francia, donde Molière adaptó la comedia en 1664 para su *Princesse d'Élide*. Lo hizo con demasiada prisa y resultó un fracaso notable [Parker, 1971]. Pero después, en los siglos XVIII y XIX, hubo traducciones, adaptaciones y representaciones en Francia, Inglaterra, Alemania, Austria, Italia, Bélgica y Hungría [Matulka 1935:205-206]. Estudiando con cuidado la relación entre *El desdén* y las tres adaptaciones más conocidas —*La Princesse d'Élide* de Molière, ya mencionada, *La Principessa filosofa* de Carlo Gozzi (1772) y la *Doña Diana* de Joseph Schreyvogel (1816)—, Robert Bauer [1963] demuestra que la comedia de Moreto es muy superior a las imitaciones en cuanto a elegancia y penetración. Podemos concluir este testimonio sobre el éxito y el aprecio de *El desdén* con el juicio de Eugenio de Ochoa (1815-1872), uno de los ilustres exiliados en Francia después de 1823, quien decía en 1838, en el cuarto tomo [1838:249] de su *Tesoro*, que “*El desdén con el*

desdén es, sin contradicción, la mejor comedia que posee nuestra lengua, sin que exceptuemos ni aun la de la *Verdad sospechosa* de Alarcón, que le sigue inmediatamente en orden de mérito”.

De la vida de otros famosos dramaturgos, por ejemplo Lope de Vega y Calderón, se sabe mucho —su ascendencia, sus estudios, sus amores, sus pleitos y disgustos— y sus biografías son interesantes en sí, pero de la vida de Agustín Moreto y Cabaña (Rico [1971] reproduce la página final del manuscrito autógrafo de *El poder de la amistad*, donde el autor firma D. Agustín Moreto y Cauana; o sea que para el segundo apellido parece mantener la forma italiana, Cavana) sabemos poco que sea fidedigno, y ese poco carece del interés novelesco que caracteriza la vida de sus predecesores. Nació en Madrid en abril de 1618, hijo de padres acomodados emigrados de Italia, posiblemente de Milán. Estudió súmulas, lógica y física en Alcalá. Se licenció en 1639, año de su primera publicación, un poema incluido en las *Lágrimas panegíricas* que se imprimieron a raíz de la muerte de Pérez de Montalbán. En 1642, habiéndose ordenado de menores, gozaba de un beneficio bajo el arzobispo (después cardenal) Baltasar de Moscoso y Sandoval, quien lo protegería toda su vida. Pero en 1652 un documento lo identifica como “vecino de Madrid”. Antes y después de esta fecha residía en la capital y casi seguramente aparecía de vez en cuando en la corte de Felipe IV, siempre amigo y protector del teatro, participando en diversiones y festejos de Palacio. Antes de 1644, fecha de la muerte de Vélez de Guevara, si hemos de creer lo que cuenta José Suppico en sus *Apotegmas* (1720), Vélez, Calderón y Moreto improvisaron en el Coliseo del Buen Retiro una comedia burlesca sobre la creación del mundo para divertir a Felipe IV, melancólico por las rebeliones de Cataluña y Portugal [Fernández-Guerra 1856:x-xi].

Es muy posible que durante estos años Moreto se haya hecho amigo de Francisco Fernández de la Cueva, duque de Alburquerque y gentil-hombre de Cámara de Su Majestad desde 1642 [Fernández Duro 1884:10], a quien dedicó la *Primera parte* de sus comedias en 1654 (véase el Apéndice II) diciendo que “he sido sabio en escoger Mecenas” [fol. sin numerar]. Lo encontramos en Sevilla en 1656, año en que compuso las loas y los sainetes para la fiesta de Corpus Christi. Después, en 1657, el cardenal Moscoso nombró a Moreto, capellán suyo, director de la “Hermandad del Refugio” de Toledo, en cuyo edificio vivió. Se dedicó plenamente a ayudar a los pobres de este refugio. Murió relativamente joven (51 años) en 1669, dejando orden de que lo enterraran en el Pradillo del Carmen, cementerio de los pobres, y pidiendo a sus testamentarios que, después de pagar sus deudas, dividieran lo que quedase de su hacienda entre los pobres (para la vida de Moreto, véase Kennedy 1932:2-7). En vista de que la

única —aunque persistente— crítica de la estructura de la sociedad y del gobierno españoles en su teatro va enderezada al gran contraste entre el lujo y ostentación de la vida aristocrática y la pobreza del pueblo, su decisión (1657) de dedicar los últimos años de su vida al cuidado de los pobres no es de extrañar. Varios de sus protagonistas son pobres y dejan ver claramente las injusticias del sistema patriarcal: véase el texto publicado en sus comedias escogidas, ed. Fernández-Guerra [1856:106a,b].

Lo que sí consta es que la vida literaria de Moreto fue muy activa. Sus obras dramáticas son: 33 comedias escritas sin colaborador, otras 21 escritas en colaboración [Kennedy 1936:330-332], 4 loas y 32 entremeses y bailes [Cotarelo 1927:492-494]. Hacia 1643 ya había escrito algunas comedias y seguiría componiendo para el teatro probablemente hasta 1667, poco antes de su muerte [Kennedy 1937].

A primera vista sorprende el gran número de comedias escritas en colaboración con uno o dos amigos (muchas veces con Juan de Matos Fragozo (1608-1689) o Jerónimo de Cáncer y Velasco (159..?-1655), y, en el caso de *La mejor luna africana*, con ocho ingenios más. Se explica este hecho —comedias escritas “al alimón”— por la creciente crisis del teatro después de la muerte de Lope, crisis especialmente intensa después de 1650, es decir, la demanda por parte del público de comedias *nuevas*, y la falta de “poetas que las hagan con la presteza” deseada [Varey *et al.* 1989:15]. Obviamente el trabajo en equipo, que permitía terminar una comedia con mucha rapidez, respondía a esta situación [Mackenzie 1993:31-67].

También es necesario examinar la acusación de plagio que se ha lanzado contra Moreto desde el siglo xvii, porque en muchos casos sus comedias utilizan la trama y a veces mucho del lenguaje de comedias escritas por Lope, Mira de Amescua, Pérez de Montalbán u otro del ciclo anterior de dramaturgos. De las 33 comedias que Moreto escribió sin colaborador, se han identificado claramente las fuentes de 15 (una de ellas *El desdén*), mientras que de las 21 escritas con otros ingenios, 8 no son invenciones nuevas.

Ahora bien, Lope y su generación copiaban constantemente motivos y situaciones de los dramas de sus contemporáneos, aunque no solían usar el mismo lenguaje [Morley 1936:310]. Tirso es el único que concienzudamente se abstenía de plagiar a otros, y en cambio era dado al “auto-plagio”, repitiendo escenas y personajes de otras obras suyas [Wade 1936:56-65]. Pero en la generación posterior de Calderón se nota en todos los dramaturgos la utilización de tramas de sus predecesores. El propio Calderón no es siempre original [Mackenzie 1993:15-29]: recordemos que su magnífico *Alcalde de Zalamea* se basa en una obra del mismo título atribuida a Lope. Pero el caso de Moreto como plagario es mucho más notable, y hasta fue comentado por sus

contemporáneos; es famoso el vejamen de Cáncer y Velasco ante la Academia Castellana en 1649: allí confiesa Moreto haber encontrado una “brava mina” en muchas viejas comedias [Kennedy 1932:29]. Los defensores de Moreto, como Frank P. Casa, cuyo libro estudia las fuentes de cinco de sus comedias, lo justifican señalando la doctrina clásica (expuesta por Cicerón, Horacio, Castelvetro, Bances Candamo y tantos otros) de *imitatio* o *mimesis*, la cual ve la creación literaria como el perfeccionamiento de textos del pasado. La “originalidad” empieza a ser un valor literario esencial sólo con el Romanticismo. Si el escritor se inspira en Virgilio, Homero u otro autor de la antigüedad, podríamos hablar de “*imitatio* vertical”, pero si el modelo es más o menos contemporáneo, sin el aura de prestigio conferida durante largos siglos, podríamos hablar de una “*imitatio* horizontal” que funciona con mucha libertad [Quintero 1991:51]. Esta *imitatio* es la que practica Moreto.

Casa insiste —y con mucha razón— en que las comedias de Moreto son casi siempre superiores a la fuente [1966:4]. Moreto reduce el número de personajes y subintrigas sin importancia, concentrando y acentuando los motivos esenciales. Hasta en el caso de *El valiente justiciero*, que utiliza no sólo la trama y los personajes sino bastantes escenas cuyo diálogo es igual al de la fuente, *El infanzón de Illescas o el Rey don Pedro en Madrid* (quizá de Claramonte, aunque muchas veces atribuida a Lope), Casa encuentra notables mejoras en la caracterización. Conviene en esto con Ochoa, quien incluye *El valiente justiciero* en su *Tesoro* y, reconociendo que es un gran plagio, proclama que es superior en todo a la fuente (Kirby [1992] estudia con mucho rigor la relación entre las dos obras). Los “plagios” de Moreto, insiste Ochoa, se pueden comparar con los de Molière, quien decía con orgullo: “Je prends mon bien partout où je le trouve” [Ochoa 1838:279]. Recordemos la caricatura de Moreto y su “brava mina” pintada por Cáncer.

2. LA OBRA EN SU ÉPOCA

Para los espectadores o lectores actuales que hacen su primer contacto con *El desdén*, la comedia bien puede parecer al principio un documento feminista que responde a algunas de las preocupaciones candentes hoy. Si es así, quizá quedarán algo desilusionados al llegar a la conclusión del drama, donde la inteligente heroína capitula totalmente ante su astuto pretendiente. Sin embargo, el hecho de que el teatro español del siglo XVII presente una gama tan notable y abundante de tipos femeninos, como el de Diana de *El desdén*, revela que el “feminismo” gozaba entonces de una popularidad no superada hasta hoy, aunque los argumentos feministas han adquirido un nuevo sentido y

otra dirección debido a los cambios sociales de nuestros tiempos [Matulka 1935:231].

La Diana de *El desdén* es uno de los populares tipos de “mujer varonil” (independiente, fuerte, dotada de características que se veían o se permitían sólo en los hombres) que aparecen en el teatro español y que se han estudiado abundantemente [McKendrick, 1974]. Ejemplos de ello son la *bandolera* (figura que aparece en *San Franco de Sena* y *Caer para levantar* de Moreto); la *guerrera* o *amazona* (papel de la heroína de *La renegada de Valladolid*, escrita por Moreto, Belmonte Bermúdez y Antonio Martínez de Meneses); la mujer con altos estudios, sabia, profesional (por ejemplo la poeta doña Ana de *No puede ser*, otra obra de Moreto, quien por su dignidad, talento y confianza se acerca a la mujer emancipada moderna más que ninguna otra heroína del teatro clásico); la *bella cazadora*, inspirada en la diosa Diana; la *vengadora*, que acepta el deber masculino de vengar afrentas contra el honor; y, por fin —el tipo más popular de mujer varonil— la que McKendrick llama “mujer esquiva”, es decir, la desdeñosa, fría, remota, que rechaza el matrimonio y desprecia a sus pretendientes (frecuente en la novela pastoril del siglo xvi).

Sus antecedentes se encuentran en la dama del amor cortés o neoplatónico, que nunca responde a las quejas de su amante [Green, I 1963: 207-263; Van Beysterveld 1974:106-111]. También ha influido la tradición clásica: Diana, Dafne, Proserpina y muchas más (véanse las *Metamorfosis* de Ovidio). Lo nuevo en la presentación de la mujer esquiva en el teatro del siglo xvii es que al final de la obra todas estas damas esquivas se rinden a sus amantes y se casan. Ninguna se queda sola por propia voluntad al final de la comedia.

¿A qué se debe el cambio en los avatares dramáticos de la dama desdeñosa? Todos los analistas de la sociedad y la cultura del xvii señalan el cambio de un sistema feudal o de monarquía limitada al de la monarquía absoluta, la doctrina del derecho divino del soberano ungido por Dios, cuyos mandatos en esta tierra son tan absolutos como los de Dios en el universo. Así se asegura la estabilidad de una sociedad jerárquica, eliminando las rebeliones y sublevaciones que habían surgido en siglos anteriores. El poder del rey en la nación se refleja en el poder del padre en la familia, quien trabaja para asegurar su propiedad y disponer casamientos provechosos para sus hijos. El teatro del xvii es el espejo de este sistema, propaganda, si se quiere, en pro del absolutismo. El rebelde contra el rey tendrá que ser derrotado; la hija rebelde de una familia tendrá que someterse a los mandatos del padre o de un hermano mayor. Y todo termina felizmente con unas bodas que simbolizan la restauración o conservación del buen orden de la sociedad (si no es así, la obra terminará trágicamente) [McKendrick 1974:172-173; Maravall 1972; Greenberg 1992].

Además, y esto se dice mucho y muy expresamente en las comedias, la mujer que no quiere casarse va en contra de la razón y la naturaleza. Hasta la heroína de *La hermosa fea* de Lope, la esquivia y poderosa Duquesa de Lorena, dice que lo único que tiene una mujer decorosa son su belleza, su discreción y su virtud. Nada de mujeres varoniles. Las mujeres no deben ser capitanes o alféreces, “ni ha de ser una mujer / filósofo, ni oponerse / a las cátedras que enseñan / [d]ivinas y humanas leyes” [*La hermosa fea* 1855:356 b,c].

El desdén, con el desdén es indudablemente la mejor comedia de “dama esquivia”, pero tiene muchos antecedentes. Los críticos encuentran notables puntos de contacto con cinco comedias anteriores: *Los milagros del desprecio*, la primera obra de este subgénero, atribuida a Lope y fechada entre 1599 y 1603; otras dos comedias de Lope, *La vengadora de las mujeres* (1615-1620) y *La hermosa fea* (1630-32) [Morley / Bruerton 1940:314-315; 246-247; 291-292, respectivamente]; y dos del propio Moreto, *El poder de la amistad* y *Hacer remedio el dolor*. En 1924 Mabel Harlan estudió 15 obras más de varios dramaturgos como posibles fuentes de *El desdén* y llegó a la convicción de que las fuentes importantes son sólo las cinco obras arriba mencionadas; Kennedy ha analizado en todos sus pormenores la relación entre esas cinco obras y *El desdén*, demostrando la superioridad de ésta [1932:160-167].

Y ¿por qué se repetía tanto el tema de la dama desdeñosa e imperiosa en el teatro? Con la excepción de círculos aristocráticos, y en el Palacio mismo, esas damas no representaban de ninguna manera la norma social del xvii, en que la mujer gozaba de una educación limitada, se movía poco fuera de su casa, y no poseía sino una modesta libertad [McKendrick 1974:39]. Pero el teatro clásico no pretendió nunca reflejar con exactitud el mundo real, y podemos especular que este tipo excepcional, la dama desdeñosa, ofrecía a las mujeres del público una especie de catarsis por la libertad fantástica de que gozaba la heroína. Y para el espectador masculino la heroína sería un enigma interesante. Recibiendo un sinfín de finezas y bizarrías, no las agradecía nunca. ¿Qué quería esta mujer —o quizá todas las mujeres a quienes él mismo conocía? Pregunta que se hizo hasta Sigmund Freud después de treinta años de análisis de la psicología femenina: ¿Qué quiere una mujer? (“Was will das Weib?”) [Jones 1955:421]. Pero en estos dramas se da al final una contestación tranquilizadora para el hombre: la mujer quiere el amor y el casamiento con un hombre [McKendrick 1974:322].

Vale la pena añadir que en uno de los deliciosos entremeses de Moreto, *El hijo de vecino*, la dama esquivia doña Esnefa es conquistada no por bizarrías ni desdén, sino por los palos que le da por fin el amante paciente, lo cual es una respuesta bien distinta a la pregunta

de “qué quiere la mujer”. Esnefa confiesa que “desde que me pegó / le quiero como a mi alma”, y el amante victorioso concluye así: “pues ya veis que está en nuestras manos / el que las damas nos tengan amor” [Castañeda 1979:42-43]. El Petruchio de *La fierecita domada* de Shakespeare había encontrado la misma solución.

La historia de los años 1640-1653 debiera también tenerse en cuenta para apreciar tanto la inspiración del autor de *El desdén* como su efecto en el público. Desde 1640, con la sublevación de Cataluña y Portugal contra la Corona, Felipe IV y su gobierno vieron casi sólo desastres por muchos años. El historiador J. H. Elliott observa que el año de 1640 señaló la desintegración de todo un sistema económico y político [1984:526]. Continuaba aún la Guerra de Treinta Años, y en 1635 estalló una guerra con Francia. Los ejércitos españoles habían ganado pocas victorias, y sufrieron una notable derrota en Rocroi en 1643. Barcelona y toda Cataluña fueron invadidas por tropas francesas después del 23 de enero de 1641, y Cataluña, en plena rebeldía contra Madrid, juró lealtad al rey de Francia.

Para 1650, sin embargo, los catalanes rebeldes se habían cansado de los abusos cometidos por los intrusos “invitados”, y empezaron los ejércitos de Felipe IV a ganar victorias. El Duque de Alburquerque, Francisco Fernández de la Cueva (1619-1676) —uno de los nobles más distinguidos en los combates imperiales en Flandes y Cataluña—, fue nombrado general 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 que habían venido a apoyar las fuerzas francesas en su ataque contra Tortosa [Fernández Duro 1884; Patrimonio Nacional, Caja núm. 33].

La victoria abrió el camino para D. Juan José de Austria (1629-1679), enviado en 1651 a Cataluña como comandante de las fuerzas españolas. Empezó el sitio de Barcelona en julio, y la ciudad capituló el 11 de octubre de 1652. Dos días después D. Juan entró en la ciudad para recibir el pleito homenaje de sus habitantes, y serviría magníficamente de virrey del Principado durante varios años [Senabre 1956:542-544]. (En septiembre de 1653 D. Juan volvió al combate para recobrar la ciudad de Gerona de manos francesas, hazaña celebrada por Moreto en una larga relación del primer acto de *De fuera vendrá...*). A causa de la victoria se celebraron festejos carnalescos en Barcelona en el otoño de 1652, y después, durante las Carnestolendas de 1653, hubo otro Carnaval magnífico.

Para la corte de Madrid, y en realidad para todo el pueblo castellano, las noticias de Cataluña en 1652-1653 y los festejos de Barcelona produjeron enorme interés y alegría. 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 [León Pinelo 1971:343; Rodríguez de la Flor y Esther Galindo Blasco 1994]. Podemos especular, como Francisco Rico en el prólogo de su edición de *El desdén* [1971:40-43], que Moreto se puso a escribir su comedia en 1653 o a principios de 1654 y que Carlos, el Conde de Urgel, aplaudido en Barcelona por su heroico valor, se basa en parte en la figura de D. Juan José de Austria (aunque el tiempo de la comedia, si prestamos atención a la historia, no es el siglo xvii sino tal vez el xv, pues el título de Conde de Urgel fue abolido en ese siglo por Fernando el Católico de Aragón). *El desdén*, sin embargo, no es de ningún modo un drama histórico, ni del pasado medieval ni de la moderna rebelión de Cataluña, pero pinta una sociedad barcelonesa rica, victoriosa, segura de sí y envuelta en el espíritu del Carnaval. Como existe una loa del siglo xvii [Vila 1989:25-143; la copia manuscrita es de 1697] en catalán escrita para introducir una comedia titulada *Lo desdeny ab lo desdeny* (la loa, en cuyo texto faltan varios folios, no dice nada sobre la comedia que se va a presentar, sino sólo su título), es posible que una de las primeras representaciones de la obra de Moreto haya tenido lugar después de la victoria de Don Juan en una casa señorial de Barcelona o de Perpiñán, donde vivían refugiados muchos barceloneses después de la derrota de los catalanes [Rossich 1991:106-107].

Tras la figura de Carlos, Conde de Urgel, se puede vislumbrar también la de Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque, el otro célebre héroe militar de la campaña de Cataluña [Fernández Duro 1884; Patrimonio Nacional, Caja núm. 33]. Su padre, el séptimo Duque de Alburquerque, fue un excelente virrey de Cataluña entre 1616 y 1619, y el hijo nació precisamente en Barcelona en 1619. Muy joven, en 1638, fue con el ejército español para socorrer Fuenterrabía contra un ataque francés. Ya hemos hablado de su victoria contra los franceses en 1650. A este prócer, joven todavía —tenía un año menos que Moreto—, nombrado virrey de la Nueva España en 1653 (Felipe IV, según se ve, premiaba con virreinos, en cuanto fuera posible, a los que habían servido tan gloriosamente, como su hijo bastardo D. Juan José de Austria y Francisco Fernández de la Cueva), dedicó Moreto su *Primera parte*, que le envió a México (véase nuestro Apéndice II). No cabe duda de que el Duque leería con especial agrado *El desdén*, la tercera obra del volumen, localizada en su ciudad natal, con un *gracioso* que dice haber estado en Acapulco, y con un galán, Carlos, tan heroico y tan inteligente que podría ser él mismo. (Quizá la relación entre Moreto y el Duque de Alburquerque explique el notable número de indios aristocráticos que pueblan varias comedias del autor, por ejemplo *Trampa adelante* y *El caballero*.)

Pero si *El desdén* se relaciona con un brillante suceso del reinado de Felipe IV, Agustín Moreto, nacido en 1618, llegó a la edad adulta precisamente en el sombrío decenio de los años cuarenta. Calderón (1600-1681) y Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), el otro gran dramaturgo del ciclo de Calderón, tenían memorias de una patria todavía optimista, enérgica y triunfante, aunque se preveían dificultades para el futuro. Pero a Moreto, con dieciocho años menos que Calderón y once menos que Rojas Zorrilla, le tocó vivir ese futuro en sus años adolescentes.

Esta experiencia vital influye en parte en la modalidad especial de su teatro, que huye casi siempre de soluciones violentas. Hay obras suyas serias y nobles, como *El valiente justiciero*, pero ninguna termina en profunda tragedia (bastantes tragedias había en la vida fuera del teatro); ninguna trata una gran victoria de las fuerzas imperiales como *El sitio de Bredá* de Calderón (no las había). El noble defiende su honor, desde luego, pero Moreto (con la única excepción de *La fuerza de la ley*) evita las consecuencias funestas del conflicto entre honor y amor que se da en Calderón o en Lope y que acaba en el asesinato de una adúltera. Carlos Ortigoza Vieyra [1969] habla del “aniquilamiento” del móvil de honor en *Antíoco y Seleuco*. (Y en el entremés *Las galeras de la honra*, publicado en la edición de *El desdén*, hecha por Rico en 1971, Moreto se ríe alegremente de todos los que se agarran a la preocupación del honor.) No escribió ninguna comedia sobre el villano honrado. Ninguna de sus damas se escapa de casa vestida de hombre para buscar a su traidor amante en bosques y ciudades. Tampoco demuestran gran fervor religioso sus comedias, a pesar de ser clérigo su autor y haber dedicado los últimos años de su vida al cuidado de los pobres de Toledo. Quizá también influye algo en el carácter especial de su teatro el hecho de haber sido Moreto de familia italiana y no estar, por eso, tan empapado en la historia de España.

Sus comedias mejores y más conocidas pintan esencialmente la vida familiar en los salones de la aristocracia o la alta burguesía, una vida estable, con claras divisiones sociales, en que se satiriza y critica el egoísmo y la hipocresía [Mackenzie 1994:147-148] y se enseña una moral de discreción, razón y virtud [Kennedy 1932:111-112; Caldera 1960:61; Castañeda 1974:29-31]. Perfecto reflejo tenemos en su teatro de la orientación de esa sociedad jerárquica de la que hemos hablado antes, regida por un monarca absoluto ungido por Dios. Y sólo el uso de la discreción y la razón —no la pasión ni la exaltación— servirían para alcanzar el éxito personal y la deseada estabilidad social en tiempos difíciles. Se dedicó Moreto a la construcción de dramas elegantes, artísticamente pulidos, desarrollados en ese “tono menor” de que habla Ángel Valbuena Prat [1936]. Mu-

chas veces, también, se burla de los convencionalismos de la comedia heredados de Lope, o permite a un personaje hablar directamente con el público para sugerir que lo que el espectador está viendo es una diversión construida con mucho ingenio y que no pretende ser “real”, aunque los espectadores puedan sacar de ella lecciones de virtud y prudencia.

3. ANÁLISIS CRÍTICO DE LA OBRA

a. *Los personajes*

En comparación con comedias de damas esquivas anteriores a *El desdén*, se nota que aquí Moreto ha concentrado nuestra atención exclusiva y brillantemente en la justa amorosa entre Carlos y Diana; no hay complicaciones políticas como en *El poder de la amistad*, ni una segunda dama con problemas amorosos serios como en *Hacer remedio el dolor*. El único otro personaje importante es el astuto gracioso Polilla, criado de Carlos, quien, fingiéndose “médico de amor” (y doctor de la teología del amor), se introduce en casa de Diana (como el criado Hernando en *Los milagros del desprecio*) para facilitar la conquista.

Polilla pinta a Carlos como un héroe militar de la alta nobleza, universalmente aplaudido en Barcelona (vv. 5-12), discreto, liberal, y poeta de gran talento (vv. 2235-2240). Muy consciente de sus propios méritos, Carlos se siente gravemente ofendido por el desprecio de Diana; tiene que vencerla para salvar su amor propio. Es, en fin de cuentas, un hombre de gran soberbia y poca compasión (vv. 330-341). Demostrando su gran ingenio, decide vencer el desdén de Diana ocultando las llamas de amor dentro de su pecho (vv. 534-535), y así se presenta ante Diana a lo largo de la comedia. En este engaño continuo traiciona hasta el código del caballero para lograr su propósito [Sirera 1987:xxvii], mintiendo y mostrándose vilmente hipócrita, cuando le dice a Diana “No sé engañar” (v. 1284).

Su propia experiencia le ha enseñado a Carlos que el desdén es un arma feroz para conquistar el amor. Al venir a la corte del Conde para divertirse compitiendo en el galanteo de Diana, no ha visto en ella sino “una hermosura modesta” (v. 85). Pero pasando el tiempo, como Diana no agradece ni aprecia sus bizarrías, esa misma frialdad despierta el amor en su pecho. El desdén de ella ha conquistado a su desdén. En esto, desdeñar al principio a la dama, Carlos se distingue de todos los demás galanes de otras comedias de damas esquivas, salvo el Carlos de *Hacer remedio el dolor*, pero éste queda desdenoso hasta el final mismo de la obra.

Diana es también de la más alta nobleza y excepcionalmente bella, según dicen sus pretendientes. Como la heroína de *La vengadora de las mujeres*, es también inteligente y culta. Desde muy joven ha estudiado filosofía; conoce las fábulas antiguas, esto es, las *Metamorfosis* de Ovidio, y sus lecturas le han inspirado un desdén al parecer invencible por todos los hombres y una gran aversión al amor y al matrimonio (vv. 176-194). Moreto era evidentemente muy aficionado a Ovidio: se inspiró en las *Metamorfosis* y en el *Ars amatoria* más que en ningún otro autor clásico [Kennedy 1932:101-102], y esto es particularmente visible en *El desdén*: Diana es una especie de copia de la diosa Diana, perpetuamente virgen y hostil a todos los hombres; Laura recuerda a la ninfa Dafne, compañera de Diana y convertida en laurel para salvarse de la persecución amorosa de Apolo; y Cintia es uno de los epítetos más conocidos de Diana, venerada en el monte Cinto en Delos [Rico 1971:22-23].

El bondadoso padre de Diana, aunque muy deseoso de que su hija se case para que le dé herederos, no le ha mandado que elija marido. Diana, por su parte, siguiendo las normas de la sociedad patriarcal de la monarquía absoluta, se proclama hija siempre obediente, sin voluntad propia porque su albedrío se rinde siempre al precepto paterno. Pero se matará antes que casarse (vv. 744-745, 777-783). Las damas de Moreto no huyen de casa ni afirman su derecho a casarse con quien les plazca, como tantas heroínas de Lope; se declaran obedientes, pero amenazan con matarse si se les impone un enlace intolerable. (Así también la Inés de *El lindo Don Diego* y otra Doña Inés en *El parecido en la corte*.)

Finalmente, Diana es soberbia en alto grado (vv. 1281-1283; 2597-2598). Lo que más la irrita en el desdén de Carlos es la afrenta que esto supone contra su belleza, su inteligencia y su amor propio. No de otra manera Carlos, anteriormente (vv. 330 y siguientes), se ha sentido lastimado en su amor propio por el desdén de Diana. En suma, esta dama y este galán son “sujetos tan iguales, /... / sin diferencia compuestos” (vv. 2381-2384), que parecen el uno retrato del otro; cada uno encuentra su propia imagen al mirar al antagonista. Basándose en esta relación entre los dos, William Blue [1986] lee el drama como una versión del mito de Eco (Carlos) y Narciso (Diana). Como las figuras míticas, en un sentido figurativo Carlos y Diana sufren muerte al final del drama, muriendo en Carlos su papel fingido de desdeñoso, muriendo en Diana su desdén antinatural contra el hombre (como observa Ruiz Ramón [1971:I, 312], “La derrota final de Diana como tipo será su triunfo como mujer”).

Se debe observar que Carlos reconoce en un momento que todo amante quiere conseguir su propio contento, no el de su amada (vv. 1350-1360). Todo amor es amor de sí mismo, especialmente en el caso de estos amantes que, al mirar al otro, ven su propia imagen.

Hay, sin embargo, diferencias entre Carlos y Diana. La dama es la víctima predestinada desde el principio, absolutamente sola, no ayudada por sus damas, traicionada por Carlos y Caniquí, y confinada casi hasta el final a un espacio privado, mientras que Carlos circula en el espacio público, abierto a todos [Sirera 1987: xxvii, xxxviii]. Al final, sin embargo, se le permite a Diana la victoria en cierta medida, porque Carlos jura que no hará cosa que vaya en contra de la voluntad de Diana, cuyo desdén ha ganado el imperio de su albedrío [Casa 1972].

El examen continuo del conflicto de los amantes podría resultar algo monótono si no mediara entre ellos el gracioso Polilla-Caniquí. Tienen fama los graciosos de Moreto, que no son campesinos ignorantes como Sancho Panza, sino que están cortados más bien según el patrón de los criados en Plauto o Terencio, que con inteligencia y estratagemas logran realizar los deseos de su amo. Taimados, cínicos, ingeniosos, sin el más mínimo idealismo o creencia en un amor que no sea totalmente físico, en comedias como *El desdén*, *No puede ser*, *El lindo don Diego* y *Yo por vos*, y *vos por otro*, suelen adoptar disfraces, manipular a los personajes del teatro dentro del teatro que han creado ellos, expresarse con gran invención cómica, y muchas veces comunicarse directamente con el público sobre la acción, casi invitándolo a participar en el drama [Exum 1978].

Es Polilla quien introduce la idea del amor como apetito cuando relata su experiencia de niño: desdeñando las uvas cuando abundaban durante la vendimia, rabiaba por comerlas cuando eran escasas en el invierno (vv. 377-393), y cuando compara a la mujer resistente al amor (pero que caerá por fin) con una breva en la cima de la higuera, que no caerá hasta que esté madura (vv. 404-422). Al final, cuando Diana confiesa su amor, Polilla hace explícita la comparación: “Alto, ya cayó la breva, / y dio en la boca por yerro” (vv. 2511-2512). El hambre (física) del amor es el tema constante de Polilla, quien aprueba la decisión de todos los pretendientes de fingir desdén por Diana; no es mal medio, dice él; “eso es lo mismo que a cualquier doliente / el quitarle la cena los doctores” (vv. 2025-2027). (Exum [1980] afirma que el cuento de las uvas es más importante que el de la breva, ya que encierra el tema de la obra: deseamos lo que no tenemos.) Antes ha comparado Polilla la ropa elegante de las damas con las pencas del cardo, que se tiran antes de comer el cogollo; es decir, el amante come el cuerpo, no la ropa (vv. 1852-1863).

Siendo médico de amor, Polilla advierte que el mayor peligro del amor físico (el único real para él) es una enfermedad física, la sífilis (“Amor es .../ quitapelillos también / que hará calvo a un motilón”, vv. 711-714). Seguirán en los dos primeros actos varias alusiones al “mal francés” [Fountain 1977].

Al predicar el amor carnal, la lujuria y el apetito de comida, Polilla representa dentro de la obra el espíritu subversivo [Castillo 1994] de las fiestas carnavalescas que se celebran en las calles de Barcelona durante el segundo y el tercer acto [Norden 1985; Castillo 1994]. Dentro del Palacio Carlos y Diana no se permiten el gozo carnal del amor que domina el ambiente popular por las calles y tiene su pálido reflejo en el galanteo, el baile y las máscaras de los cortesanos. Polilla no representa la filosofía de Moreto, amante del decoro y el empleo de la razón, pero es claro que el dramaturgo se deleitó en la creación del personaje de Polilla y su lenguaje ingenioso y grosero. No cabe duda de que el contraste entre la libertad amorosa del Carnaval (representada por Polilla) y el decoro del Palacio aumenta maravillosamente la tensión dramática de *El desdén*.

Polilla-Caniquí, médico de amor y doctor de la teología de este amor que los cortesanos siguen como una especie de religión [Exum 1978:313], se complace en llamar la atención del público sobre el gran arte suyo del engaño: "Qué gran gusto es ver dos juegos" (el de Carlos y el de Diana, v. 1212); "Esto es, señores, / engañar a dos carrillos" (vv. 1267-1268).

En vista de su carácter y su actitud ante el amor, es natural que Polilla se niegue al final de la obra a casarse con la criada Laura, contraviniendo así uno de los convencionalismos más trillados de la comedia de Lope: los casamientos múltiples, incluso el del gracioso, en la última escena del drama. (En esto, claro está, la práctica de Moreto coincide con la de Ruiz de Alarcón en muchas de sus obras.)

b. *El tema*

Los personajes cortesanos principales son amantes, y el tema del drama es, desde luego, el amor, como en la gran mayoría de las comedias clásicas. Se trata, como ya queda dicho (*supra*, p. 12), de un amor expresado en el lenguaje del amor cortés medieval, con incorporación de algunos toques neoplatónicos renacentistas. La filosofía y la psicología del amor que informan la obra pudieron llegarle a Moreto de muchas fuentes, especialmente los *Diálogos de amor* de León Hebreo y *La Galatea* de Cervantes.

Los tres pretendientes entablan una especie de torneo medieval, esperando conquistar el favor de la dama con victorias en justas ecuestres, pruebas de ingenio y discreción en argumentos y poesías, delicados elogios de la hermosura de la dama, regalos de joyas, etc. Se habla mucho, empezando con el largo discurso de Carlos (vv. 65-376), de cómo nace el amor, de sus efectos en el pecho del amante, y de cómo en el amor intervienen las estrellas, el destino, la suerte y las potencias del alma, es decir, el entendimiento (que incluye la razón, la

inteligencia, el ingenio) y la voluntad (que incluye el concepto de libre albedrío) [Green 1964:II, 105-337]. (Wardropper [1957:1-9] estudia especialmente el papel de la razón y el libre albedrío en la obra, y cree ver un tratamiento "secularizado" de estas potencias que distingue a Moreto de otros dramaturgos como Lope; pero es difícil ver la diferencia entre la Diana de Moreto y la princesa Laura de Lope en *La vengadora de las mujeres*.) Diana agrega su propia visión negativa de la pasión amorosa en una diatriba contra el amor, causa de "cuantas ruinas y destrozos, / tragedias y desconciertos" (vv. 837-838) se ven en la historia.

El amor se define como deseo de hermosura, anhelo de alcanzar la perfección que uno no posee (vv. 263-270, 319-321); y esa hermosura es percibida por los sentidos, principalmente por la vista (vv. 1310-1319). Según la óptica neoplatónica del amor, los rayos de luz que salen de los ojos de la dama penetran hasta el alma y el corazón del galán; así, cada vez que Carlos mira a Diana la encuentra más bella y el fuego de amor crece más en su pecho (vv. 271-275).

Pero la hermosura cautiva también por el oído (en *Lo que puede la aprehensión*, de Moreto, el galán es cautivado por la dulzura con que canta la dama, a quien no ve hasta muy avanzada la acción); por eso, sobre todo, quiere Diana que Carlos venga al jardín a oír su canción, y Carlos, en efecto, encuentra muy difícil no rendirse a esa voz. El tacto entra también: la noche del primer sarao de Carnestolendas, cuando Diana le da su mano a Carlos por primera vez, el amante se siente invadido por un ardiente veneno que penetra toda su alma (vv. 1555-1568). ¿Y el gusto? Si ningún cortesano habla del hambre por gozar de la dama, Polilla se encarga constantemente de subrayar el poder de este sentido, enlace básico de un cuerpo con otro.

En suma, este amor de los refinados cortesanos es un amor sensual. Moreto acentúa este aspecto quizá más que Lope o Calderón. El Carlos de *Hacer remedio el dolor* explica en un largo discurso cómo entró el amor en su pecho por medio de los sentidos [Moreto 1658:fol. 48v.]. La pasión así creada es para el amante un dolor continuo, expresado en antítesis violentas: llamas que consumen el pecho, encendidas por la nieve del desdén con que la dama responde a las galanterías (véanse, por ejemplo, los vv. 273-279).

Pero, a pesar de la sensualidad latente, los encuentros entre galán y dama se limitan a palabras corteses, al llamado "discreteo amoroso", en que se repiten incesantemente los vocablos *fineza, esperanza, desdén, cuidado, entereza, desprecio, obligación, empeño, porfía, bizarría, galantería, respeto, favor, obsequio, querer, amar*, etc. Sólo durante el Carnaval se permiten en estos salones aristocráticos contactos más íntimos entre galán y dama: el galán selecciona a una dama según el color de la cinta que ella tiene escondida, y por unos días puede dirigirla pala-

bras de amor, mientras que la dama (cuyo decoro le exige desdeñar al galán) debe hacerle favores.

En *El desdén*, todo este juego de amor se conforma al “galanteo de palacio” practicado en las cortes de Felipe IV, o de algunos grandes de España, o de los virreyes, y descrito por Gabriel Maura en su *Vida y reinado de Carlos II* [1954:44-48]. En esta época los nobles empezaban a enviar a sus hijas a Palacio para que, como damas de la reina o la virreina, aprendieran modales finos y adquirieran más experiencia del mundo antes de casarse. Los varones del Palacio solían ser soldados o ministros —los solteros jóvenes eran pocos—, y se permitía que estos varones ofrecieran piropos y obsequios a las damas y las acompañaran en las fiestas palaciegas. El juego del galanteo requería gran decoro en las damas y gran bizarria en los galanes; no solía culminar en enlaces permanentes; era sólo un juego atractivo que animaba la vida ociosa de Palacio.

Fue quizá Sor Juana Inés de la Cruz quien mejor expuso las reglas de ese galanteo cuyas fórmulas vemos y oímos en *El desdén*, en un sainete que insertó entre el primero y el segundo acto de su comedia *Los empeños de una casa*, representada en 1683 ante el Marqués de la Laguna, virrey de la Nueva España, y su esposa la Condesa de Paredes, gran amiga y protectora de la monja. En este sainete el “Alcalde del Terrero” juzga las pretensiones de varios “entes de razón” que entran en el “...galanteo / de las Damas de Palacio” [Juana Inés 1957:67, vv. 50-51] al gran premio, o sea el “...desprecio de las Damas / y del favor no, porque / en Palacio no hay favor” (65: vv. 13-16). Cada uno de los “entes” —el Amor, el Respeto, el Obsequio, la Fineza y la Esperanza— explica por qué merece más el desdén; al final, el Alcalde proclama que ninguno se llevará el premio... “Pues sepan que, en Palacio, / los que lo asisten, / aun los mismos desprecios / son imposibles” (p. 74, vv. 199-202). Mostrar desprecio a un galán es darle a éste demasiada importancia —y, como vemos en *El desdén*, puede llevar a la dama a amarlo.

Seguramente, aunque falta documentación, *El desdén* se representó varias veces en México en los años 1670-1690. El sainete de Sor Juana parece prueba suficiente de que era una comedia conocida. De otra comedia de Moreto, *No puede ser*, sabemos que se representó en 1678, en 1684 ante los virreyes, y también en 1700 [Méndez Plancarte 1955:716]. Para la presentación de esa obra en 1684 escribió Sor Juana una loa que contiene el estribillo alternado de “No puede ser” y “Sí puede ser” [Juana Inés 1955:461-462].

c. La estructura

Todos los críticos elogian la elegancia y la sencillez estructural de *El desdén*, obra en que se observan dos de las unidades clásicas: no hay

sino una acción (enfrentamiento de Diana y Carlos) y un lugar (salones y jardín del Palacio del Conde de Barcelona). Además, en cada acto el tiempo corre sin ruptura, si bien entre el primero y el segundo parecen transcurrir algunos meses: desde el verano (v. 680) hasta las Carnestolendas (vv. 1141-1142), durante las cuales se desarrolla el resto de la acción. (Entre los actos segundo y tercero hay un breve lapso indefinido.) Por otra parte, las entradas y salidas de los personajes responden a motivaciones lógicas [Sirera 1987:xxxv]. Esta atención a las unidades y a la *vraisemblance* y *bienséance* en el desarrollo de la trama es, para Hilda Rissel [1994:219-228], clara muestra del neoclasicismo de Moreto, aunque las actitudes y los elementos de intriga siguen siendo barrocos. (Tal vez sea algo excesivo el rótulo “neoclasicismo”, pero también Valbuena Prat [1936] y Castañeda [1947] sienten a Moreto mucho más afín al estilo neoclásico que cualquier otro dramaturgo del ciclo de Calderón.)

Como es costumbre en Moreto, la acción del primer acto avanza lentamente, detenida en primer lugar por el largo parlamento de los vv. 65-376 (casi la tercera parte de los 1056 versos de todo el acto), en el cual resume Carlos todos los acontecimientos anteriores y analiza su propio carácter y el de Diana, estimulando nuestro interés por conocer a esa dama tan fuera de lo común. Con la decisión de Carlos de combatir el desdén con el desdén y la introducción de Polilla-Caniquí entre los criados de Diana, se finaliza el acto. El espectador sabe ya cómo será el desenlace de la obra, y el dramaturgo despliega su arte en hacer interesante el camino hacia este final ya sabido.

La acción, que se acelera en el segundo acto y aún más en el tercero, ofrece inesperadas vueltas en la dirección de su movimiento. A mediados del segundo acto (vv. 1543-1578), por ejemplo, Carlos expresa su gran amor a Diana y ella acepta su homenaje (aunque sus favores pronto resultan ser un engaño), anticipando así la feliz resolución de la cuestión amorosa en los versos finales de la obra. Pero ahora (vv. 1579-1584) Diana se quita la máscara benévola y vuelve a ser la desdenosa. Termina el segundo acto con la maravillosa escena del jardín (claro recuerdo formal del encuentro clásico de Diana y Acteón, aunque la Diana de *El desdén* quiere atraer a su “Acteón” en vez de rechazarlo), y pasamos al acto final, donde Diana se muestra cada vez más abierta al amor, aunque dando un paso adelante y otro atrás. El momento de plena anagnórisis no llega hasta muy cerca del final del acto, en los vv. 2628-2640.

Es razonable ver en este movimiento de la acción una especie de danza grave de salón, como la pavana que de hecho bailan los personajes en cierto momento (v. 1160). Y Polilla aconseja directamente a Diana que meta a Carlos en “la danza de amor” (vv. 1293-1294). Notable también, en varias escenas, es el uso de canciones que suelen re-

sumir las emociones y los pensamientos de Diana (por ejemplo, vv. 547-550, 563-566; Stein [1993:17, 51-54] nos informa que las canciones de Moreto y otros suelen ser polifónicas, y que sólo pocas veces se adaptaba la música al contenido emotivo de la escena). Recordemos que hace años Valbuena Prat [1936] percibía en la obra de Moreto “un sentido puramente estético”, “elegancias de salón, aroma y armonías de un jardín de Versalles” semejantes al arte del siglo XVIII, es decir, algo parecido a la música de Mozart o los cuadros de Watteau (p. 131).

En cuanto a los recursos estructurales conocidísimos en su tiempo, Moreto hace uso en *El desdén* de un número especialmente notable de apartes (por ejemplo en la escena del tercer acto entre Carlos, Diana y Polilla, vv. 2253-2464), y en dos ocasiones esconde a un personaje “al paño” para que oiga el diálogo de los demás sin saberlo ellos (Carlos, vv. 1169-1230; Diana, vv. 2858-2902). Por consiguiente, el dramaturgo logra halagar al público, pues éste sabe mucho más sobre las acciones y los móviles de los personajes que ellos mismos. Es otro modo de establecer un contacto directo con los oyentes, todo muy típico de la dramaturgia de Moreto.

Recientemente Henry Sullivan [1994] ha ofrecido un análisis nuevo de la estructura de la comedia clásica usando la metodología de “la poética psicoanalítica” (basada en Lacan, Eagleton y otros), según la cual la dialéctica universal de la ley (normas sociales, culturales y políticas) y el deseo (los anhelos individuales, amor, pasión) forma la base de toda obra dramática de esta época. Son, según él, obras que incluyen cuatro acciones. La acción principal siempre tiene que ver con las exigencias sociales y políticas, contra las cuales luchan en la segunda acción los deseos individuales; la desazón producida por este conflicto se alivia en la tercera acción, los momentos de risa y juego, y todas estas acciones quedan sostenidas por la cuarta, la expresión poética del drama, configurada en tres imágenes básicas que se extienden, se cruzan y ofrecen visiones prolépticas y analépticas. Aplicando este esquema a *El desdén*, Sullivan encuentra la primera acción (la de la ley) en la necesidad del Conde de Barcelona de asegurar su sucesión y con ello la tranquilidad del condado. La segunda acción, en conflicto con la primera, consiste en el desdén de Diana por sus pretendientes, su irónica negación del deseo (en esta comedia, claro está, la “segunda acción” es realmente la más importante). A la tercera acción, la cómica, se destina el papel importante de Polilla, el gracioso. Y, por fin, las tres imágenes poéticas básicas que sostienen la obra son “la diosa casta”, “la celebración festiva” y “el huerto de frutas y flores”. Empieza esta acción con la anécdota de Polilla sobre la breva que no caerá de la cima de la higuera hasta que esté madura, imagen que seguirá durante toda la obra. El momento más intenso

de esta tercera imagen poética es la escena del jardín, que combina la imagen de la casta diosa con la de flores y frutas.

d. *El lenguaje, el estilo*

El lenguaje de la comedia no suele destacarse por pomposidad ni gongorismo. Sus características son la discreción, la agudeza del conceptismo, la argumentación lógica [Caldera 1960:177-221], la concisión, y graciosos juegos de palabras. "L'ideale moretiano rimane la razionalità espressiva, non disgiunta però dall'eleganza, *hablar claro*, ma con *conceto*..., dove il termine *conceto*... è da assumere nella sua accezione barocca" (p. 182).

Se entiende por qué El Honrado, en *El Criticón* de Gracián (III, crisis 8), donde se hace un escrutinio de la biblioteca que hay en la Cueva de la Nada, después de tirar a la basura todas las obras teatrales del siglo (por sus impropiedades y su falta de verosimilitud), rescata la *Primera parte* de las comedias de Moreto, "el Terencio de España". Estas comedias serán inmortales, dice, "por su mucha propiedad y donoso gracejo" [Gracián 1971:III, 215]. Gracián publicó la *Agudeza y arte de ingenio* en 1648, y *El Discreto* en 1646. Seguramente Moreto había leído estas obras de Gracián, hombre de sotana como él, y, como él, escritor consciente de la decadencia de España —y cuyos héroes contemporáneos eran, como en el caso de Moreto, Don Juan de Austria, a quien Gracián dedicó *El Criticón*, II (1653), y Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque (véase *Criticón* I, 118; II, 193).

No hay mejor ejemplo de los elegantes recursos retóricos de Moreto que el largo discurso de Carlos en el primer acto de *El desdén*. Carlos explica lo irracional de su amor con la plena fuerza de la razón (no con gritos desarticulados de emoción), guiando y captando a su oyente con frases como "ya sabes" (v. 65), ofreciendo observaciones generales sobre la psicología del amante (la suerte favorece a los que no solicitan sus venturas, vv. 121-124; se estima más lo que no se posee que las cosas de más valor que se tienen, vv. 263-270), introduciendo imágenes de violentos contrastes entre la nieve y el hielo de un desdén y las llamas y el incendio que producen en el amante (por ejemplo, vv. 274-277, 315-317), y culmina todo en una furiosa interrogación de su corazón (vv. 289-347), notable por la serie de versos en que hay las palabras *no*, *sí* y *pues*. Seis de los 58 versos de esta sección comienzan con *pues*. (Wooldridge [1979] destaca a Moreto y Calderón como los dramaturgos más adictos al uso de *pues* en sus versos; Weiger [1980] insiste en que la importancia estilística del uso de *pues* se encuentra, como aquí, en su concentración, generalmente al principio del verso, en parlamentos de personajes de gran autoridad.)

Tal esplendor retórico (que se oye también en muchos diálogos o monólogos de Carlos y Diana) contrasta con la paronomasia tan frecuente en las palabras del gracioso. Dos ejemplos, entre muchos: cuando Diana le pregunta a Polilla si es médico, él contesta: "...Habblador, / y ansí seré platicante" (vv. 697-698); Polilla explica a Carlos que Diana habrá de quererlo después de once días, rabiará el día doce, "y a los trece, me parece / que aunque ella se esté en sus trece, / te ha de venir a rogar" (vv. 1125-1128). O inventa palabras, a veces basadas en nombres propios, por ejemplo *cintiar*, *laurear*, *fenisar*, *dianar* (vv. 2146-2148).

Muchas veces también entra en el diálogo el juego lingüístico con finas distinciones algo sofisticadas entre los varios sentidos de una palabra. Cuando Carlos proclama que su dama es la libertad y "... si quiero no querer, / ya quiero lo que no quiero" (vv. 2287-2288), están en juego *querer* 'desear' y *querer* 'amar', lo cual significa que si desea no amar, está ya amando, pues está enamorado de su voluntad de *no* amar, o sea de su libertad. En verdad, todo este diálogo entre Carlos y Diana sabe al vocabulario (causa, efecto, etc.) y a la técnica silogística de los argumentos del escolasticismo.

e. La versificación

Hace años S. Griswold Morley [1919] estudió la versificación en Moreto. Es notable su predilección por el verso de romance, que llega a 45% o más de los versos en la mayoría de sus obras. Moreto maneja con variedad y maestría la asonancia. (El porcentaje para *El desdén* es 63.9%, y el poeta, como era su costumbre, concluye todos los actos del drama en este metro.)

Muchas obras de Moreto y otros dramaturgos incluyen canciones; en el caso de Moreto éstas suelen ser cortas, de sólo una cuarteta, por lo general en verso de romance que no sigue la asonancia del diálogo, si éste se desarrolla también en verso de romance. En *El desdén*, el primer acto contiene tres estrofas cantadas (vv. 547-550, 563-566, 643-646), todas en verso de romance (en *é*) interpoladas en un diálogo expresado en redondillas. En el segundo acto, tan penetrado del espíritu de Carnaval, oímos, en un diálogo en verso de romance (*éa*), seis y media estrofas de canciones en romance hexasílabo en *aa* o *ía*, con estribillo (vv. 1399-1403, 1420-1421, 1438-1442, 1453-1457, 1496-1500, 1517-1521, 1530-1534), y después cuartetas de romance en *é* (vv. 1798-1801, 1824-1827, 1878-1881, 1892-1895) insertas en pasajes versificados en silva y en romance en *ío*. En el tercer acto no hay más canciones que dos cuartetas de romance en *ía*, insertas en el diálogo en redondillas. La canción suele destacarse no sólo por la música que la acompaña, sino también por su forma métrica.

Cabe observar también que ni en *El desdén* ni en otra obra suya emplea Moreto el verso suelto, y que en su silva suelen predominar los endecasílabos pareados. Finalmente, además de las canciones de metro distinto de la serie de versos en que se oyen, a veces encontramos en Moreto fragmentos de otro metro interpolados en la serie principal: por ejemplo una copla de cinco versos (vv. 2112-2116) y una décima (vv. 2153-2162) intercaladas en una serie de redondillas.

Morley critica a Moreto por no cuidar suficientemente su versificación, pues, por ejemplo no sigue el mismo esquema de rima en pasajes escritos en liras. Y de esto hay testimonio en *El desdén*: en una escena del primer acto (vv. 439-546) se empieza el diálogo con una lira (rimas ABaBcC), pero luego se pasa a sextetos (rimas ABABCC) que seguirán hasta el final de la escena, con excepción de los vv. 457-462, otra vez una lira. Observamos también que en los vv. 1315-1319, 1330-1339 y 1345-1349 hay cuatro quintillas de rima *abaab*, aunque las demás de esta sección (vv. 1305-1384) riman *ababa*.

Sinopsis de la versificación

Acto Primero

<i>Versos</i>	<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>
1-64	redondillas	64
65-438	romance <i>ía</i>	374
439-546	sextetos (sexteto-lira en 439-44 y 457-62; sextetos en lo restante)	108
547-738	redondillas (con romance <i>é</i> en 547-50, 563-6, 643-6)	192
739-1056	romance <i>éo</i>	318

Acto Segundo

1057-1304	redondillas	248
1305-1384	quintillas	80
1385-1782	romance <i>éa</i> (con romance hexasílabo, <i>áa</i> e <i>ía</i> , con estribillo, en 1399-1403, 1420-1, 1438-42, 1453-7, 1496-1500, 1517-21, 1530-34)	398
1783-1823	Silva (con romance <i>é</i> en 1798-1801)	41
1824-1985	romance <i>ío</i> (con romance <i>é</i> en 1824-7, 1878-81, 1892-5)	162

Acto Tercero

1986-2067	tercetos	82
2068-2198	redondillas (con una copla en 2112-6, romance <i>ía</i> en 2125-8 y en 2167-70, y décima en 2153-62)	131
2199-2552	romance <i>éo</i>	354
2553-2566	soneto	14
2567-2626	décimas	60
2627-2840	romance <i>áo</i>	214
2841-2877	silva	37
2878-2929	romance <i>é</i>	52

Resumen

<i>Estrofas</i>	<i>Total</i>	<i>Tanto por ciento</i>
Romance	1872	63.9
Redondillas	635	21.6
Sextetos	108	3.7
Tercetos	82	2.8
Quintillas	80	2.7
Silva	78	2.7
Décimas	60	2.0
Soneto	14	0.5

Los porcentajes están redondeados en menos de una décima y suman 99.9. Los fragmentos de otros metros intercalados en cada serie se suman al tipo principal.

4. HISTORIA DEL TEXTO

Poseemos algún manuscrito autógrafo de Moreto (*El poder de la amistad* y el segundo acto de *El príncipe perseguido*), pero no nos queda ningún manuscrito de *El desdén*, ni autógrafo ni de otra mano [Kennedy 1936]. Tenemos que trabajar exclusivamente en este caso con textos impresos. Como se indica en la primera sección de este Prólogo, la comedia apareció por primera vez en la *Primera parte* (Madrid, 1654) de las comedias de Moreto (fols. 42-64), y es posible —pero no seguro— que el propio autor haya revisado y corregido esta *Parte* a base del manuscrito; de todas formas, es la única colección de sus comedias publicada durante su vida. Hasta muy recientemente el único ejemplar perfecto de esta *Parte* que se conocía era el de la Österreichi-

chische Nationalbibliothek de Viena, pero en 1994 la Biblioteca Nacional de Madrid adquirió otro ejemplar.

Una segunda edición de esta *Primera parte* se publicó en 1677 en Madrid; *El desdén* ocupa aquí los folios 41-62. Los impresores copiaron con gran fidelidad el texto de la primera, conservando incluso las ocho letras en cursiva, sin conexión alguna con el texto, después del v. 1943. Es posible que hayan tenido en cuenta un texto enmendado por Moreto. Corrigieron algunas erratas de la primera edición, pero añadieron algunas de su propia cosecha, como se puede comprobar en nuestro Apéndice I.

Desde la segunda mitad del siglo xvii hasta la primera del xix se publicaron muchas ediciones sueltas de *El desdén*. Cotarelo [1927:473] cuenta catorce, Coe [1933:237] añade cuatro más, y Michaëlis [1870:259] dos más. No se ha estudiado la filiación de las sueltas, es decir, si se basan en la *Primera parte* de 1654 o de la otra *Primera parte* auténtica de 1677, pero ya que estas dos ediciones son tan semejantes, importa relativamente poco descubrir cuál es la fuente. Es probable que el antepasado remoto de casi todas estas sueltas sea la edición de 1677, ya que hasta Luis Fernández-Guerra en su edición de las *Obras* de Moreto [1856:xlix] lamentaba el no haber encontrado él ni sus amigos ninguna *Primera parte* de 1654 completa (en la manejada por él faltaban tres comedias, y de *El desdén* no quedaban sino los últimos versos).

De dos de estas sueltas de *El desdén* apuntadas por Cotarelo se sirvió un falsificador que publicó dos versiones de la *Primera parte* de Moreto en el siglo xviii con la fecha de 1676 en la portada. Estos tomos, como las falsas *Segunda parte* y *Tercera parte* que también publicó, consisten totalmente en sueltas [Cotarelo 1927:458-466]. Aunque muchas obras de Moreto aparecen en los cuarenta y ocho tomos de *Comedias escogidas de los mejores autores* publicados entre 1652 y 1704, no figura entre ellas *El desdén*, probablemente porque circulaban ya tantas sueltas. En el siglo xix *El desdén* se encuentra en varias colecciones de comedias (además de la de Fernández-Guerra), por ejemplo *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, I (A. Fernández, Madrid, 1826) y *Tesoro del teatro español* (ed. Eugenio de Ochoa, IV, París, 1838). Hacia fines del xix empiezan a aparecer ediciones críticas de la comedia. La de Carolina Michaëlis [1870:251-347], basada en una edición impresa en Bruselas en 1704, se limita a apuntar las variantes que encontró en ocho sueltas. A. W. Herdler publicó su edición, anotada pobremente, en 1894 [?] en Nueva York.

La primera edición crítica y anotada es la de Narciso Alonso Cortés [1916:163-274], que ha gozado de un prestigio no del todo merecido. Se creía que su texto representaba el de la segunda edición de la

Primera parte de 1677, pero no es así. Alonso Cortés conoció ciertamente el texto de 1677, pues lo cita con exactitud en algunas notas, y dice que ha "ajustado" el texto de la comedia al de la edición que le parecía mejor, es decir, la de 1677 (p. 29). El texto que publicó, sin embargo, presenta por lo menos quince lecturas que no existen en la edición de 1677 (vv. 176, 326, 1028, 1050, 1224, 1254, 1304, 1368, 1461, 1524, 1645, 1758, 2214, 2406, 2864; véase el texto que se presenta ahora, donde en estos casos no difieren las lecturas de 1654 y 1677). Es imposible saber en fin de cuentas qué edición estaba siguiendo Alonso Cortés.

Entre 1916 y 1971 salieron varias ediciones nuevas de *El desdén*, basadas predominantemente en el texto publicado por Alonso Cortés. (Rico [1971:50] enjuicia brevemente las más señaladas.) La primera edición moderna que sigue el texto de 1654 —quizá el más autorizado, por la posible intervención de Moreto en su publicación— es la de Francisco Rico [1971], excelente en todos los sentidos, es decir, por la interpretación de la obra y por las notas. La edición más reciente, con una interesante "Introducción", es la de Josep Lluís Sirera [1987], que también sigue el texto de la edición de 1654.

La edición que ahora se publica sigue el texto de la *Primera parte* de 1654, pero prefiriendo en varias ocasiones la lectura del texto de 1677. Las variantes se apuntan en el Apéndice I, salvo unas pocas y mínimas erratas de imprenta que no oscurecen el significado, sobre todo la falta de espacio entre dos palabras, como en el v. 1261, donde el texto de 1654 trae *aunansí* como una palabra. En el Apéndice I hay 48 entradas: en 15 casos se ha descartado la lectura de 1654 y la de 1677; en cuanto a las 33 diferencias entre el texto de 1654 y 1677, se ha elegido la lectura de 1654 en 18 casos, la de 1677 en 15 casos.

Se arregla la puntuación y la ortografía del texto original según las normas vigentes hoy cuando los cambios no afectan a la fonética ni destruyen la rima. Así, *esse* pasa a *ese*; *ay* pasa a *hay*; *ç* pasa a *c* delante de *i* y *e*, y a *z* delante de *a*, *o*, *u*; se deshacen las abreviaturas; y las múltiples diferencias que existen en el siglo xvii entre *b*, *v*, *u* se reducen a las normas actuales. *Sino*, cuando quiere decir 'en caso de que no', se divide en *si no*. No se resuelven las contracciones *deso*, *desta*, etc., porque su forma original no afecta a la fonética. Se conservan algunas formas arcaicas como *ansí*, y también los pretéritos *dijistes* y *vinistes*.

No se han añadido acotaciones a las pocas del texto de 1654 porque el diálogo suele informar bastante bien sobre el dónde y el cuándo de la acción. Se restaura la forma completa de los nombres de los personajes (Carl. > Carlos; Pol. > Polilla, etc.). Se ponen en cursiva todas las canciones del texto, que en 1654 aparecen en redonda. Es

notable el número de *apartes* en *El desdén*, pero las ediciones antiguas indican sólo una media docena de ellos. Esta edición los encierra entre paréntesis redondos, conservando la palabra *aparte* (además de los paréntesis) cuando aparece en la edición príncipe.

Las menciones de libros y artículos, en el presente Prólogo y en las notas de pie de página, se hacen en forma abreviada y remiten a la Bibliografía final. Así, [Cotarelo 1927:449] remite a Cotarelo y Mori, Emilio, "La bibliografía de Moreto", *Boletín de la Real Academia Española*, XIV (1927), p. 449. Este mismo sistema se sigue en las citas de autores clásicos como Cervantes o Moreto. La fecha que se pone indica el año en que se publicó la edición utilizada. También figuran en la Bibliografía obras como el *Diccionario de la Academia* y el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas, pero las referencias van entre paréntesis redondos.

El asterisco (*) con que terminan muchas de las notas de pie de página indica que la nota respectiva tiene una continuación en las "Notas complementarias" de las pp. 189-202.

Finalmente, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Antonio Alatorre, gran conocedor de la poesía del Siglo de Oro, por sus utilísimos consejos y por el cuidado constante que puso en la preparación de este libro.

Willard F. King
Bryn Mawr College

†
IHS

EL DESDÉN, CON EL DESDÉN

COMEDIA FAMOSA
DE
DON AGUSTÍN MORETO

* Todas las comedias de la *Primera parte* de Moreto (edición de 1654) van encabezadas por la cruz y el monograma IHS, abreviatura del nombre de Jesús en griego.

El calificativo *famosa* no significa que se trate de una comedia especialmente célebre, sino sólo que es 'digna de fama'. De hecho, casi todas las comedias impresas llevan el adjetivo *famosa*.*

PERSONAS

CARLOS, *conde de Urgel*.

POLILLA, *gracioso*.

EL CONDE DE BARCELONA.

EL PRÍNCIPE DE BEARNE.

DON GASTÓN, *conde de Fox*.

DIANA.

CINTIA.

LAURA.

Músicos.

Falta en este reparto el nombre de Fenisa, que aparece por primera vez en el v. 1448. Tampoco hay mención de las damas del cortejo de Diana (véase la acotación que sigue al v. 546), y seguramente hay que imaginar algunos galanes que las acompañen en las danzas.

Cintia es prima de Diana. Ella y Fenisa son damas aristocráticas cortejadas por nobles; Laura, en cambio, es una criada cuya pareja es el gracioso Polilla.

El correlato histórico de los personajes nobles es sumamente vago.*

JORNADA PRIMERA

Salen Carlos y Polilla

CARLOS

Yo he de perder el sentido
con tan estraña mujer.

POLILLA

Dame tu pena a entender,
señor, por recién venido.

- 5 Cuando te hallo en Barcelona
 lleno de aplauso y honor,
 donde tu heroico valor
 todo su pueblo pregona;
 cuando sobra a tus vitorias
10 ser Carlos, conde de Urgel,
 y en el mundo no hay papel
 donde se escriban tus glorias,
 ¿qué causa ha podido haber

2. *estraña*: 'rara', 'singular'; en este caso, probablemente 'esquiva'. La grafía *estraña* refleja mejor la pronunciación normal que la forma latinizante *extraña*. La *x* (=ks) constituye un "grupo culto", como el -kt- de *victoria*, el -pt- de *aceptar*, etc. En el Siglo de Oro solían "romancearse" los grupos cultos [Lapesa 1981:390]. En esta comedia abundan *estraño*, *estrañar*, *escusar*, *estremo*, *vitoria*, *acetar*, *perfeto* y *efeto*.

4. Polilla, el *gracioso*, acaba de llegar y no sabe nada de la situación de su amo.*

5. La acción transcurre, pues, en Barcelona. Después, en el v. 439, cuando sale el Conde para hablar con los pretendientes a la mano de su hija, tendremos un dato más preciso: salón del palacio del Conde de Barcelona.

9. *sobra a tus vitorias*: Probablemente 'supera a tus victorias el hecho de ser Conde de Urgel', como sugiere Rico [1971:10], pero también puede entenderse que, en vista de esas victorias, 'sale sobrando' el hecho de ser Conde.

11. Son tan brillantes esas victorias, que no hay en el mundo suficiente papel para escribirlas.

15 de que estés tan mal guisado,
que por más que la he pensado
no la puedo comprender?

CARLOS

Polilla, mi desazón
tiene más naturaleza:
este pesar no es tristeza,
20 sino desesperación.

POLILLA

¿Desesperación? Señor,
que te enfrenes te aconsejo,
que tiras algo a bermejo.

CARLOS

No burles de mi dolor.

POLILLA

25 ¿Yo burlar? Esto es templarte;
mas tu desesperación,
¿qué tanta es a esta sazón?

CARLOS

La mayor.

POLILLA

¿Cosa de ahorcarte?

14. *tan mal guisado*: 'de aspecto tan triste, tan descompuesto'. "*Guisado*, lo aderezado, sazonado, lo que está en razón y en su punto. *Desaguisado* vale lo contrario" (Covarrubias).

16. *comprender*: grafía culta; pero la pronunciación es, desde luego, *comprender* (trisílabo). Análogo cultismo en la palabra *fee*: véase nota al v. 548.

17. Aquí se entera el público de cómo se llama el *gracioso*, el cual adoptará después otro nombre cómico, Caniquí ('lienzo casero', 'pañuelo').*

20. *desesperación*: 'tentación de suicidarse'.*

27. *qué tanta*: 'cuán grande, cuánta' [Rico 1971:65]. Esta forma, frecuente en textos del Siglo de Oro, sigue siendo normal en muchas zonas del español moderno (por ejemplo en México).

Que, si no, poco te ahoga.

CARLOS

30 No te burles, que me enfado.

POLILLA

Pues si estás desesperado,
¿hago mal en darte sogas?

CARLOS

Si dejaras tu locura,
mi mal te comunicara;
35 porque la agudeza rara
de tu ingenio me asegura
que algún medio discurriera,
como otras veces me has dado,
con que alivie mi cuidado.

POLILLA

40 Pues, señor, ¡polilla fuera!
Desembucha tu pasión;
y no tenga tu cuidado,
teniéndola en el criado,
polilla en el corazón.

CARLOS

45 Ya sabes que a Barcelona,

28. *ahorcarte*: Obsérvese cómo Moreto hace sinéresis en *ahorcar* (*ahor-* es una sola sílaba), pero no en el *ahogar* del verso siguiente (*a-ho-ga*). Las dos pronunciaciones eran y siguen siendo posibles. Lo mismo hay que decir de la diéresis: los poetas pueden elegir, por ejemplo, entre *criado* y *criado* y entre *juicio* y *juicio* (Moreto dice *criado* en el v. 43, pero *juicio* en el v. 89).*

32. *darle sogas* a alguien es lo mismo que 'darle cuerda', 'hacer que la conversación recaiga sobre el asunto de que es más propenso a hablar' (*Diccionario de la Academia*). Pero aquí hay un juego de palabras, por el uso de la *soga* en tantos suicidios.

40. *¡polilla fuera!*: invitación a expulsar la polilla (la desazón que corroe a Carlos), como quien sacude una prenda de vestir. La palabra *cuidado* (v. 42) pertenece al vocabulario del amor cortés: es el 'pensamiento amoroso' (v. 39). Este pensamiento puede librarse de la irritación interior, dentro del corazón de Carlos, gracias a las maniobras de Polilla. En el v. 47 *cuidados* significa más bien 'preocupación'.

del ocio de mis estados,
me trajeron los cuidados
de la fama que pregona
de Diana la hermosura,
50 desta corona heredera,
en quien la dicha que espera
tanto príncipe procura,
compitiendo en su deseo
gala, brío y discreción.

POLILLA

55 Ya sé que sin pretensión
veniste a este galanteo,
por lucir la bizzarria
de tus heroicos blasones,
y que en todas las acciones
60 siempre te has llevado el día.

CARLOS

Pues oye mi sentimiento.

POLILLA

Ello ¿estás enamorado?

CARLOS

Sí estoy.

POLILLA

Gran susto me has dado.

54. *Gala, brío y discreción*: son las características del cortesano del Renacimiento (expuestas en *El Cortegiano* de Castiglione); al valor y arrojo en el combate se añade la discreción, o sea la inteligencia, el arte de expresarse con ingenio y agudeza.*

56. *veniste*: Hoy *viniste*. El *venimos* del v. 815 podría interpretarse asimismo como *vinimos* ('hemos venido'), pero no sería violento tomarlo como presente.

59. Es posible que *acciones* se refiera al modo artificioso y discreto con que Carlos recita sus poesías y otros homenajes lingüísticos a Diana. Es posible también que *acciones* quiera decir sólo 'actos' (justas, torneos, composición de poesías).*

60. *te has llevado el día*: 'has triunfado sobre tus adversarios'. *llevarse el día* es "aventajarse, en concurrencia de otros, en algún acto o función" (*Diccionario de Autoridades*).

62. *Ello*: Aquí parece funcionar como conjunción consecutiva, con el sentido de 'y pues' o 'así es que' [véase Rico 1971:67].

CARLOS

Pues escucha.

POLILLA

Va de cuento.

CARLOS

- 65 Ya sabes cómo en Urgel
tuve, antes de mi partida,
del amor del de Bearne
y el de Fox larga noticia.
De Diana pretendientes,
70 dieron con sus bizarrías
voz a la fama, y asombro
a todas estas provincias.
El ver de amor tan rendidos
como la fama publica
75 dos príncipes tan bizarros,
que aun los alaba la envidia,
me llevó a ver si esto en ellos
era por galantería,
gusto, opinión o violencia
80 de su hermosura divina.
Entré, pues, en Barcelona;
vila en su palacio un día,
sin susto del corazón
ni admiración de la vista:
85 una hermosura modesta,
con muchas señas de tibia,
mas sin defecto común
ni perfección peregrina;
de aquellas en quien el juicio,
90 cuando las vemos queridas,
por la admiración apela

79. Han venido a festejar a Diana o por gusto, o por acrecentar su fama (opinión), o arrastrados por la "violencia" de su hermosura.

al no sé qué o a la dicha.
 La ocasión de verme entre ellos
 cuando al valor desafían
 95 en públicas competencias,
 con que el favor solicitan,
 ya que no pudo a mi amor,
 empeñó mi bizarría,
 ya en fiestas y ya en torneos
 100 y otras empresas debidas
 al culto de una deidad,
 a cuya soberanía
 —sin el empeño de amor—
 la obligación sacrifica.
 105 Tuve en todas tal fortuna,
 que, dejando deslucidas
 sus acciones, salí siempre
 coronado con las mías.
 Y el vulgo, con el suceso,
 110 la corona merecida
 con la suerte dio a mi frente
 por mérito, siendo dicha,
 que cualquiera de los dos
 que en ella me competía
 115 la mereció más que yo.
 Pero para conseguirla
 tuve yo el faltar mi amor
 y no tener la codicia
 con que ellos la deseaban,
 120 con que por fuerza fue mía;
 que en los casos de la suerte,
 por tema de su malicia,

92. Carlos no ha hallado en Diana sino una "hermosura modesta" (v. 85); es verdad que la cortejan dos altos príncipes, pero eso hay que atribuirlo a un misterioso *no sé qué* o a la buena dicha [Rico 1971:68]. Él no ha intervenido en fiestas y torneos por ganar el amor de Diana, sino por simple afán de emulación; y si ha triunfado (vv. 105-108), es porque la suerte maliciosa tiende a favorecer a quienes no solicitan triunfos (vv. 122-124).

- se van siempre las venturas
a quien no las solicita.
- 125 Siendo, pues, mis alabanzas
de todos tan repetidas,
sólo en Diana hallé siempre
una entereza, tan hija
de su esquivia condición,
- 130 que, siendo mis bizzarías
dedicadas a su aplauso,
nunca me dejó noticia,
ya que no de favorable,
siquiera de agradecida.
- 135 Y esto con tanta esquivéz,
que en todos dejó la misma
admiración que en mis ojos,
pues la estraña demasía
de su entereza pasaba
- 140 del decoro la medida
y, excediendo de recato,
tocaba ya en grosería.
Que a las damas de tal nombre
puso el respeto dos líneas:
- 145 una es la desatención,
y otra, el favor; mas la avisa
que ponga entre ellas la planta
tan ajustada y medida,

140. Viene ahora una exposición del código de conducta que han de seguir las damas para guardar siempre su *decoro* (su honestidad, su dignidad) —tema que reaparecerá a lo largo de la comedia. Las damas, según Carlos, no deben “desatender” las bizzarías de un pretendiente, porque eso es “grosería” (o “descortesía”); ni tampoco excederse en los favores (sonrisas, palabras amables), porque eso es “ligereza”. La raya entre “desatención” y “descortesía” es tan delgada como la raya entre “favor” y “ligereza”. Como se ha comentado en el Prólogo (p. 22), Sor Juana Inés de la Cruz trató jocosamente esta clase de problemas en un sainete.*

146. *la avisa*: Se esperaría *les avisa*, pues se trata de un aviso dado a las damas (v. 143); pero a partir de aquí pasa Moreto del plural al singular. Obsérvese, por otra parte, el laísmo (uso de *la[s]* en vez de *le[s]* para el dativo femenino), frecuente en escritores castellanos [Lapesa 1981:405, 471]. Según Cotarelo [1910:74], Moreto no era un confirmado laísta; pero el hecho es que en *El desdén* abunda el laísmo (vv. 215, 407, 410, 414, 447..., etcétera).

- que en una ni en otra toque:
 150 porque si, de agradecida,
 adelanta mucho el pie,
 la raya del favor pisa,
 y es ligereza; y si, entera,
 mucho la planta retira,
 155 por no tocar el favor
 pisa en la descortesía.
 Este error hallé en Diana,
 que empeñó mi bizarría
 a moverla por lo menos
 160 a atención, si no a caricia;
 y este deseo en las fiestas
 me obligaba a repetirlas,
 a buscar nuevos empeños
 al valor y a la osadía.
 165 Mas nunca pude sacar
 de su condición esquivo
 más que más causa a la queja
 y más culpa a la malicia.
 Desto nació el inquirir
 170 si ella conmigo tenía
 alguna aversión o queja,
 mal fundada o presumida;
 y averigüé que Diana,
 del discurso las primicias,
 175 con las luces de su ingenio,
 le dio a la filosofía.
 Deste estudio, y la lición

160. *caricia*: "regalo, muestra de amor" (Covarrubias).

176. *le dio*: Así se lee en las ediciones de 1654 y 1677. El *le* parece referirse a *discurso* (uso de razón) o bien a *ingenio*. El leísmo (el uso de *le* en vez de *lo* como acusativo masculino), muy extendido en las zonas castellanas, sería aprobado como única forma correcta en el *Diccionario de la Academia* de 1796 [Lapesa 1981:405, 471]. Moreto es decididamente leísta: emplea el pronombre *le* lo mismo para el acusativo de persona que para el de cosa: vv. 317, 338, 442, 560, 644, 823..., etcétera.*

177. *lición*: En el Siglo de Oro era vacilante el timbre de las vocales átonas: se decía *teniente* junto a *tiniente*, *lición* junto a *lección* [Lapesa 1981:368]. Otra vez *lición* en el v. 833.

de las fábulas antiguas,
 resultó un común desprecio
 180 de los hombres, unas iras
 contra el orden natural
 del Amor (con quien fabrica
 el mundo a su duración
 alcázares en que viva),
 185 tan estable en su opinión,
 que da con sentencia fija
 el querer bien por pasión
 de las mujeres indigna.
 Tanto, que siendo heredera
 190 desta corona, y precisa
 la obligación de casarse,
 la renuncia y desestima
 por no ver que haya quien triunfe
 de su condición altiva.
 195 A su cuarto hace la selva
 de Diana, y son las ninfas
 sus damas, y en este estudio
 las emplea todo el día.
 Sólo adornan sus paredes
 200 de las ninfas fugitivas
 pinturas que persuaden
 al desdén. Allí se mira
 a Dafne huyendo de Apolo;
 Anaxarte, convertida

178. *fábulas antiguas*: principalmente, por supuesto, las *Metamorfosis* de Ovidio, donde se cuentan numerosas historias de ninfas que huyen del hombre o dios que las persigue; a algunas de ellas se alude en los vv. 199 y siguientes.

181. Diana está desoyendo las leyes de la naturaleza, cuyo instrumento, el Amor, forja entre mujeres y hombres la unión que conserva a la raza humana y mantiene la armonía del universo.*

196. La heroína, con el nombre significativo de Diana, se inspira en las "fábulas antiguas" y vive en su cuarto como la casta diosa en la selva, acompañada de ninfas que observan las mismas reglas de castidad que ella.*

203. Dafne, ninfa predilecta de Diana, rechazó el amor de Apolo; huyendo de él, pidió auxilio y fue convertida en laurel (*Metamorfosis*, libro I).

204. Anaxárete (o *Anaxarte*, como la llaman muchos poetas del Siglo de Oro)

205 en piedra por no querer;
 Aretusa, en fuentecilla,
 que al tierno llanto de Alfeo
 paga en lágrimas esquivas.
 Y viendo el Conde, su padre,
 210 que en este error se confirma
 cada día con más fuerza;
 que la razón no la obliga,
 que su ruego no la ablanda,
 y con tal furia se irrita
 215 en hablándola de amor,
 que teme que la encamina
 a un furor desesperado,
 que el medio más blando elija
 le aconseja su prudencia,
 220 y a los príncipes convida
 para que, haciendo por ella
 fiestas y galanterías,
 sin la persuasión ni el ruego,
 la naturaleza misma
 225 sea quien lidie con ella,
 por si, teniendo a la vista
 aplausos y rendimientos,
 ansias, lisonjas, caricias,
 su propio interés la vence
 230 o la obligación la inclina;
 que en quien la razón no labra
 endurece la porfía

rechazó el amor de Ifis, el cual se ahorcó; en castigo de su crueldad e indiferencia, Venus la convirtió en estatua de piedra (*Metamorfosis*, libro XIV).

206. Aretusa rechazó el amor de Alfeo, dios de un río; huyendo de él, pidió ayuda y fue convertida por Diana en una fuente (*Metamorfosis*, libro V).

213. *ruego*: En las dos ediciones antiguas se lee *riesgo*, seguramente por errata de imprenta. El sentido pide *ruego*, tal como se lee un poco adelante (v. 223).

217. Teme el Conde que su hija acabe en un "furor desesperado" (o sea, que se suicide). "Casarme y morir es uno", le dirá después Diana a su padre (v. 781).*

232. *porfía*: 'persistencia', una de las obligaciones del amante, como dice el título de una comedia de Lope de Vega, *Porfiando vence amor*. Lo nuevo aquí es que la porfía de los amantes parece distanciar todavía más a Diana.

del persuadir, y no hay cosa
 como dejar a quien lidia
 235 con su misma sinrazón,
 pues si ella misma le guía
 al error, en dando en él,
 es fuerza quedar vencida:
 porque no hay, con el que a oscuras
 240 por un mal paso camina,
 para que vea su engaño,
 mejor luz que la caída.
 Habiendo ya averiguado
 que esto en su opinión esquivia
 245 era desprecio común
 y no repugnancia mía,
 claro está que yo debiera
 sosegar me en mi porfía;
 y, considerando bien
 250 opinión tan exquisita,
 primero que a sentimiento
 pudiera moverme a risa.
 Pues, para que se conozca
 la vileza más indigna
 255 de nuestra naturaleza,
 aquella hermosura misma
 que yo antes libre miraba
 con tantas partes de tibia,
 cuando la vi desdeñosa,
 260 por lo imposible, a la vista,
 la que miraba común
 me pareció peregrina.
 ¡Oh, bajeza del deseo!

239. *a oscuras*: variante de *a oscuras*, muy común en el Siglo de Oro. Como explica Rico [1971:74], la *s* líquida (por ejemplo en *stare*) había adquirido una *e* inicial (*estar*) que a veces sustituía a otra vocal átona seguida de *s*, como aquí: *obscurum* > *oscuro* > *escuro*.

246. *no repugnancia mía*: O sea, 'no es que yo le resulte especialmente desagradable' (se porta así con todos).

250. *exquisita*: 'extraordinaria' (Covarrubias).

265 Que aunque sea la codicia
 de más precio lo que alcanza
 que lo que se le retira,
 sólo por la privación
 de más valor lo imagina,
 y da el precio a lo difícil,
 270 que su mismo ser le quita.
 Cada vez que la miraba,
 más bella me parecía;
 y iba creciendo en mi pecho
 este fuego tan aprisa,
 275 que, absorto de ver la llama,
 a ver la causa volvía
 y hallaba que aquella nieve
 de su desdén, muda y tibia,
 producía en mí este incendio.
 280 ¡Qué ejemplo para el que olvida!
 Seguro piensa que está
 el que en la ceniza fría
 tiene ya su amor difunto:
 ¡qué engañado lo imagina!
 285 Si amor se enciende de nieve,
 ¿quién se fía en la ceniza?
 Corrido yo de mis ansias,
 preguntaba a mis fatigas:
 "¡Traidor corazón!, ¿qué es esto?"

264. El sentido de este verso y los siguientes es: Aunque lo que se tiene ("lo que la codicia alcanza") vale objetivamente más que lo que no se tiene ("lo que se le retira"), siempre parecerá más valioso lo inalcanzable; o sea, la privación intensifica el deseo.*

273. y *iba*: El cambio de *y* por *e* ante voces que comienzan con *i* se consideraba un uso notablemente pulido (Covarrubias). Véase también Rico [1971:75].

274. El fuego encendido en el pecho del amante por la nieve del desdén de la dama es un lugar común de la retórica del amor cortés. Y si la nieve produce tal efecto, también hay que desconfiar de la ceniza (v. 286) de un fuego aparentemente apagado. Las llamas del fuego representan la fuerza vengativa del amor vencedor [Van Beysterveld 1974:108], que atenta contra la libertad del amante (vv. 353-358).

276. *volvía*: 'me volvía'. Es muy frecuente (véanse los vv. 1882, 1891, 1923, 1930 y 1971) este uso del verbo *volver* sin reflexivo.

289. Comienza aquí Carlos una interrogación de su corazón que no termina

- 290 ¿Qué es esto, aleves caricias?
 ¿La que neutral no os agrada
 os parece bien esquivar?
 ¿La que vista no os suspende
 cuando es ingrata os admira?
- 295 ¿Qué le añade a la hermosura
 el rigor que la ilumina?
 ¿Con el desdén es hermosa
 la que sin desdén fue tibia?
 El desprecio ¿no es injuria?
- 300 La que desprecia ¿no irrita?
 Pues la que no pudo afable,
 ¿por qué os arrastra enemiga?
 La crueldad, a la hermosura,
 ¿el ser de deidad le quita?
- 305 Pues ¿qué, para mí la ensalza
 lo que para sí la humilla?
 Lo tirano, ¿se aborrece?
 Pues a mí ¿cómo me obliga?
 ¿Qué es esto? ¿Amor? ¿Es acaso
- 310 hermosa la tiranía?
 No es posible, no, esto es falso;
 no es esto amor, ni hay quien diga
 que arrastrar pudo inhumana
 la que no movió divina.
- 315 Pues ¿qué es esto? ¿Esto no es fuego?
 Sí, que mi ardor lo acredita;
 no, que el hielo no le causa;
 sí, que el pecho lo publica.
 No puede ser, no es posible;
- 320 no, que a la razón implica.
 Pues ¿qué será? Esto es deseo.
 ¿De qué? De mi muerte misma.

hasta el v. 348. Lo que le pasa no tiene sentido, no es "razonable". Querer seguir así sería desear la propia muerte (v. 322). En conclusión, lo que él siente no puede ser amor a Diana, sino una reacción de su amor propio, que no tolera ser humillado (vv. 335-341).

- Yo mi mal querer no puedo...
 Pues ¿qué será? ¿Una codicia
 325 de aquello que se me aparta?
 No, porque no lo quería
 el corazón. ¿Esto es tema?
 No. Pues, alma, ¿qué imaginas?
 ¿Bajeza es del pensamiento?
 330 No es sino soberanía
 de nuestra naturaleza,
 cuya condición altiva
 todo lo quiere rendir,
 como superior se mira.
 335 Y habiendo visto que hay pecho
 que a su halago no se rinda,
 el dolor deste desdén
 le abrasa y le martiriza
 y produce un sentimiento,
 340 con que a desearse obliga
 vencer aquel imposible.
 Y ardiendo en esta fatiga,
 como hay parte de deseo
 y este deseo lastima,
 345 parece efecto de amor,
 porque apetece y aspira;
 y no es sino un sentimiento
 equivocado en caricia.”
 Esto la razón discurre;
 350 mas la voluntad, indigna,

327. *tema*: ‘manía, idea fija de un demente’. También en el v. 1732.

339. *sentimiento*: en este caso, ‘resentimiento’ (Covarrubias).

348. *equivocado en caricia*: *Equivocar* es “tener o tomar una cosa por otra, juzgando u obrando desacertadamente” (*Diccionario de la Academia*). Según esta reflexión de Carlos, sus acciones parecen las de un enamorado, pero en realidad son las de un resentido (a causa del desdén de Diana). Es su resentimiento lo que lo mueve a prodigar sus “caricias” (sus atenciones, sus muestras de afecto: cf. v. 160).

350. La razón no sirve para explicar la conmoción del alma de Carlos; ha sido derrotado por otra potencia del alma, la voluntad (que es casi siempre el factor decisi-

toda la razón me arrastra
 y todo el valor me quita.
 Sea amor o sentimiento,
 nieve, ardor, llama o ceniza,
 355 yo me abraso, yo me rindo
 a esta furia vengativa
 de amor, contra la quietud
 de mi libertad tranquila.
 Y, sin esperanza alguna
 360 de sosiego en mis fatigas,
 yo padezco en mi silencio,
 yo mismo soy de las iras
 de mi dolor alimento;
 mi pena se hace a sí misma,
 365 porque, más que mi deseo,
 es rayo que me fulmina
 —aunque es tan digna la causa—
 el ser la razón indigna,
 pues mi ciega voluntad
 370 se lleva y se precipita
 del rigor, de la crueldad,
 del desdén, la tiranía;
 y muero, más que de amor,
 de ver que a tanta desdicha,
 375 quien no pudo como hermosa,
 me arrastrase como esquivia.

POLILLA

Atento, señor, he estado,
 y el suceso no me admira,
 porque eso, señor, es cosa

vo en los casos amorosos). Hay que observar, sin embargo, que el discurso de Carlos ha sido un admirable despliegue de razón.*

372. *del desdén, la tiranía*: Se esperaría “del desdén, *de* la tiranía”, en paralelismo con “del rigor, de la crueldad” (v. 371), pero entonces el octosílabo resultaría excedido. En la edición de 1677, así como en la de Alonso Cortés [1916:177], el v. 371 dice “del rigor, la crueldad” (o sea *crüeldad*). En todo caso, los cuatro sustantivos —*rigor, crueldad, desdén, tiranía*— se refieren a la “esquivez” de Diana (v. 376), causa del precipicio en que ha caído la “voluntad” de Carlos (v. 369).

380 que sucede cada día.
Mira: siendo yo muchacho,
había en mi casa vendimia,
y por el suelo las uvas
nunca me daban codicia.
385 Pasó este tiempo, y después
colgaron en la cocina
las uvas para el invierno;
y yo, viéndolas arriba,
rabiaba por comer dellas;
390 tanto, que trepando un día
por alcanzarlas, caí
y me quebré las costillas.
Este es el caso, él por él.

CARLOS

No el ser natural me alivia,
395 si es injusto el natural.

POLILLA

Dime, señor: ¿ella mira
con más cariño a otro?

CARLOS

No.

POLILLA

Y ellos ¿no la solicitan?

CARLOS

Todos vencerla pretenden.

POLILLA

400 Pues que cae más aprisa
apostaré.

393. *él por él*: 'tal cual' (o sea: 'Eso que me sucedió a mí te está sucediendo a ti').
Lo mismo se lee en el v. 2798; y véase también el v. 2396 (*ello por ello*).

CARLOS
¿Por qué causa?

POLILLA
Sólo porque es tan esquivia.

CARLOS
¿Cómo ha de ser?

POLILLA

Verbigracia:

405 ¿viste una breva en la cima
de una higuera, y los muchachos,
que en alcanzarla porfían,
piedras la tiran a pares,
y aunque a algunas se resista,
al cabo, de aporreada
410 con las piedras que la tiran,
viene a caer más madura?
Pues lo mismo aquí imagina.
Ella está tiesa y muy alta;
tú tus pedradas la tiras;
415 los otros tiran las suyas;
luego, por más que resista,
ha de venir a caer,
de una y otra a la porfía,
más madura que una breva.
420 Mas, cuidado a la caída,
que el cogerla es lo que importa;
que ella cairá, como hay viñas.

404. La imagen de la breva en la cima de la higuera, que caerá cuando esté madura (v. 411), está ya en *Los milagros del desprecio* de Lope de Vega: Hernando, el gracioso, después de conquistar a Leonor, le dice a su amo que vea ahora a la muchacha, "más madura que una breva / y enamorada de mí" [Lope de Vega 1855:244a].*

422. *cairá*: *ae* se reduce frecuentemente a *ai*. Otro ejemplo en el v. 1094: "en cuidado te *trai*". La expresión *como hay viñas* asegura la verdad de una cosa sin juramento (*Diccionario de la Academia*).

CARLOS

El Conde, su padre, viene.

POLILLA

425 Acompañado se mira
del de Fox y el de Bearne.

CARLOS

Ninguno tiene noticia
del incendio de mi pecho,
porque mi silencio abriga
el áspid de mi dolor.

POLILLA

430 Esa es mayor valentía.
Callar tu pasión mucho es,
¡vive Dios! ¿Por qué imaginas
que llaman ciego a quien ama?

CARLOS

Porque sus yerros no mira.

POLILLA

No tal.

CARLOS

435 Pues ¿por qué está ciego?

POLILLA

Porque el que ama al ciego imita.

CARLOS

¿En qué?

437. A semejanza de los mendigos ciegos que cantaban la Pasión de Cristo por las calles, el amante cortés que es Carlos les "canta" a todos los amigos su pasión dolorosa. La comparación, algo irreverente, tenía larga tradición en los cancioneros del siglo xv. (Rico [1971:82] y Sirera [1987:85] aducen bibliografía y hacen comentarios.)*

POLILLA

En cantar la Pasión
por calles y por esquinas.

*Salen el Conde de Barcelona, el Príncipe de Bearne
y Don Gastón, conde de Fox.*

CONDE

- Príncipes, vuestro justo sentimiento,
440 mirado bien, no es vuestro, sino mío.
Ningún remedio intento
que no le venza el ciego desvarío
de Diana, en quien hallo
cada vez menos medios de enmendallo.
445 Ni del poder de padre a usar me atrevo,
ni del de la razón, porque se irrita
tanto cuando de amor hablarla pruebo,
que a más daño el furor la precipita.
Ella, en fin, por no amar ni sujetarse,
450 quiere morir primero que casarse.

D. GASTÓN

Esa, señor, es opinión aguda
de su discurso, a los estudios dado,
que el tiempo sólo o la razón la muda,
y sin razón estás desesperado.

CONDE

- 455 Conde de Fox, aunque verdad es ésa,
no me atrevo a empeñaros en la empresa

444. *enmendallo*: "Las asimilaciones, *tomallo, hacello*..., decayeron [a fines del siglo XVI], "aunque la facilidad con que procuraban rimas a los poetas las sostuviera al final del verso durante todo el siglo XVII" [Lapesa 1981:391].

447. *hablarla pruebo*: 'pruebo a hablarle'. Como la *a* no se oye en la recitación, no se escribe tampoco. Otro ejemplo en el v. 1604.

450. Por segunda vez se alude a las amenazas de suicidio por parte de Diana: véase la nota al v. 217.

de que asistáis en vano a su hermosura,
faltando en vuestro estado a su asistencia.

BEARNE

- Señor, con tu licencia,
460 el que es capricho injusto nunca dura;
y aunque el vencerle es dificultoso,
yo estoy perdiendo tiempo más airoso
(ya que a este intento de Bearne vine)
que dejando la empresa mi constancia:
465 porque es mayor desaire que imagine
nadie que la dejé por inconstancia,
ni eso crédito es de su hermosura
ni del honesto amor que la procura.

CARLOS

- El Príncipe, señor, ha respondido
470 como galán, bizarro y caballero;
que aun en mí, que he venido
sin ese empeño, sólo aventurero,
a festejar no haciendo competencia,
dejar de proseguir fuera indecencia.

CONDE

- 475 Príncipes, lo que siento es empeñaros
en porfiar, cuando halla la porfía
de mayor resistencia indicios claros;
si la gala, el valor, la bizarría,

458. Don Gastón ha “faltado en” su condado (ha salido de él) para cortejar a Diana en Barcelona.

461. *vencerle es*: Para que conste el verso hay que hacer hiato entre *vencerle* y *es*. Lo mismo en los vv. 467 y 517 (*crédito es*). En el v. 431, en cambio, *mucho es* se lee con la sinalefa normal (*mu-choés*). El uso del hiato y la sinalefa es análogo al de la diéresis y la sinalefa (véase la nota *28). Otros ejemplos de hiato: vv. 953 (*cada uno*), 1781 (*la una*), 1807 (*aunque ella*), 1818 (*mi alma*), 1967 (*su alma*), 2132 (*mi amo*), 2355 (*mi alma*), 2844 (*mi hija*).

472. *aventurero*: es el caballero andante que interviene en justas organizadas por otros [Rico 1971:83]. Carlos declara que no ha venido por amor, sino sólo en busca de aventuras.

Sitien luego por hambre su hermosura,
y verán si los ojos no la lleva
quien sacare un vestido de camino
guarnecido de lonjas de tocino.

BEARNE

505 Señor, sola una cosa por mí pido,
que don Gastón también ha de querella:
nunca hablar a Diana hemos podido;
danos licencia tú de hablar con ella,
que el trato y la razón puede mudalla.

CONDE

510 Aunque la ha de negar, he de intentalla.
Pensad vosotros medios y ocasiones
de mover su entereza, que a escucharos
yo la sabré obligar con mis razones,
que es cuanto puedo hacer para ayudaros
515 a la empresa tan justa y deseada
de ver mi sucesión asegurada.

Vase.

BEARNE

Condes, crédito es de la nobleza
de nuestra heroica sangre la porfía
de rendir el desdén de su belleza;
520 juntos la hemos de hablar.

CARLOS

Yo compañía
al empeño os haré, mas no al deseo;
porque yo sin amor sigo este empleo.

501. *luego*: 'sin dilación, en seguida'. Véanse también los vv. 2122 y 2544.

521. *empeño*: 'tesón y constancia para conseguir un fin'.

522. *empleo*: 'empresa amorosa'. Así también en el v. 2412. (Morby [1958:122, nota 156] cita más ejemplos.)

D. GASTÓN

525 Pues ya que vos no estáis enamorado,
 ¿qué medios seguiremos de obligalla?
 Que esto lo ve mejor el descuidado.

CARLOS

Yo un medio sé que mi silencio calla,
porque otro empeño es, que al proponelle
cualquiera de los dos ha de querelle.

BEARNE

Decís bien.

D. GASTÓN

530 Pues, Bearne, vamos luego
 a imaginar festejos y finezas.

BEARNE

A introducir en su desdén el fuego.

D. GASTÓN

Ríndanse a nuestro incendio sus tibiezas.

CARLOS

Yo a eso asistiré.

BEARNE

Pues ¡a esta gloria!

Vanse.

CARLOS

¡Y del más feliz sea la vitoria!

POLILLA

535 Pues ¿qué es esto, señor? ¿Por qué has negado
 tu amor?

CARLOS

He de seguir otro camino
de vencer un desdén tan desusado.
Ven, y yo te diré lo que imagino,
que tú me has de ayudar.

POLILLA

Eso, no hay duda.

CARLOS

540 Allá has de entrar.

POLILLA

Seré Sinón y ayuda.

CARLOS

¿Sabráste introducir?

POLILLA

Y hacer pesquisas.
¿Yo Polilla no soy? ¿Eso previenes?
Me sabré introducir en sus camisas.

CARLOS

Pues ya a mi amor le doy los parabienes.

POLILLA

545 Vamos, que si eso importa a las marañas,
yo sabré apolillarle las entrañas.

Vanse.

540. *Sinón y ayuda*: Parodia humorística de “¡Dios y ayuda!” (cf. “Dios delante”, v. 695). Sinón es el griego que logra introducirse en Troya y persuade a los sitiados a acoger el célebre caballo que acarreará su ruina. Escrita con mayúscula en las ediciones de 1654 y 1677, “Ayuda” significa simplemente ‘persona que ayuda’. Polilla acepta la idea de introducirse entre los criados de Diana (“Allá has de entrar”) y ayudar así a su amo.*

545. *marañas*: “la seda cuyos hilos están tan revueltos con otros que no se puede

Salen Músicos, Diana, Cintia y Laura y Damas.

MÚSICOS

*Huyendo la hermosa Dafne,
burla de Apolo la fee;
sin duda le sigue un rayo,
550 pues la defiende un laurel.*

DIANA

*¡Qué bien que suena en mi oído
aquel honesto desdén!
¡Que hay mujer que quiera bien!
¡Que haya pecho agradecido!*

CINTIA

*555 (¡Que por error su agudeza
quiera el amor condenar
y, si lo es, quiera enmendar
lo que erró Naturaleza!)*

DIANA

Ese romance cantad;

devanar"; en las comedias "llaman marañas los enredos dellas" (Covarrubias). Aquí entran los dos significados: Polilla está dispuesto a destruir las entrañas de la seda y los planes de Diana.

548. *fee*: grafía culta de *fe*. Así se escribe a lo largo de la obra (vv. 1330, 1989, 2230 y 2586).

549. *le*: Como en el v. siguiente se usa *la* como pronombre acusativo, *le* parece errata. La edición de Alonso Cortés [1916:184] pone *la*.

550. A lo largo de los siglos el laurel ha tenido fama de árbol especialmente privilegiado. Se creía que protegía contra los rayos, y el emperador Tiberio se coronaba de laurel cuando había tempestad (*Enciclopedia Universal Ilustrada*; Rico [1971:88] ofrece más bibliografía). La creencia se menciona en las dos partes de *La hija del aire* de Calderón [1987: Parte I, vv. 2659-2661; Parte II, vv. 1595-1598].

551. Diana en persona explica, desde aquí hasta el v. 641, las razones de su desdén y su determinación de no corresponder a las atenciones de sus galanes. De esta actitud había hablado Carlos (véase la nota al v. 140). Vuelve aquí también el tema del papel de la razón y la voluntad en el amor (vv. 584-590, 593-594). A semejanza de la diosa, no permite Diana que sus damas amen (vv. 635-640).

553. *hay*: el indicativo se halla a menudo en vez del subjuntivo en oraciones exclamativas. (Aquí, además, el indicativo hace posible el octosílabo.)

560 proseguid, que el que le hizo
bien conoció el falso hechizo
de esa tirana deidad.

MÚSICOS

*Poca o ninguna distancia
hay de amar a agradecer;
565 no agradezca la que quiere
la vitoria del desdén.*

DIANA

¡Qué bien dice! Amor es niño,
y no hay agradecimiento
que al primer paso, aunque lento,
570 no tropiece en su cariño.

Agradecer es pagar
con un decente favor;
luego quien paga el amor
ya estima el verse adorar.
575 Pues si estima, agradecida,
ser amada una mujer,
¿qué falta para querer
a quien quiere ser querida?

CINTIA

El agradecer, Diana,
580 es deuda noble y cortés:
la que agradecida es
no se infiere que es liviana.
Que agradece la razón
siempre en nosotras se infiere;
585 la voluntad es quien quiere...
Distintas las causas son;
luego si hay diversidad
en la causa y el intento,
bien puede el entendimiento
590 obrar sin la voluntad.

DIANA

Que haber puede estimación
sin amor es la verdad,
porque amar es voluntad
y agradecer es razón.

595 No digo que ha de querer
por fuerza la que agradece,
pero, Cintia, me parece
que está cerca de caer;

600 y quien desto se asegura
no teme o no ve el engaño,
porque no recela el daño
quien al riesgo se aventura.

CINTIA

El ser desagradecida
es delito descortés.

DIANA

605 Pero el agradecer es
peligro de la caída.

CINTIA

Yo el delito no permito.

DIANA

Ni yo un riesgo tan extraño.

CINTIA

610 Pues, por escusar un daño,
¿es bien hacer un delito?

DIANA

Sí, siendo tan contingente
el riesgo.

599. *se asegura*: 'se siente sin cuidado' (*Diccionario de la Academia*).

CINTIA

Pues ¿no es menor,
si es contingente, este error
que ese delito presente?

DIANA

615 No, que es más culpa el amar,
que falta el no agradecer.

CINTIA

¿No es mejor, si puede ser,
el no querer y estimar?

DIANA

No, porque a querer se ha de ir.

CINTIA

620 Pues ¿no puede allí parar?

DIANA

Quien no resiste a empezar,
no resiste a proseguir.

CINTIA

625 Pues el ser agradecida
¿no es mejor, si esto es ganancia,
y gastar esa constancia
en resistir la caída?

DIANA

630 No, que eso es introducirle
al amor; y, al desecharle,
no basta para arrojarle
lo que puede resistirle.

CINTIA

Pues cuando eso haya de ser,

más que a la atención faltar,
me quiero yo aventurar
al peligro de querer.

DIANA

635 ¿Qué es “querer”? Tú hablas así,
o atrevida o sin cuidado;
sin duda te has olvidado
que estás delante de mí.

640 ¿“Querer” se ha de imaginar?
¿En mi presencia “querer”?
Mas esto no puede ser...
Laura, volved a cantar.

MÚSICOS

645 *No se fie en las caricias
de Amor quien niño le ve;
que, con presencia de niño,
tiene decretos de rey.*

Sale Polilla, de médico.

POLILLA

(¡Plegue al cielo que dé fuego
mi entrada!)

DIANA

¿Quién entra aquí?

635. ¿Qué es “querer”? Equivale a “¿Qué es lo que dices? ¿Querer?”, tal como se lee en el v. 1221. La misma pregunta (“¿Qué es *querer*?”) reaparece en el v. 2526. Diana expresa así su irritación al oír una palabra que no debe pronunciarse —ni imaginarse siquiera— en presencia de ella (vv. 639-640). Hay preguntas análogas en los vv. 1734 (“¿Qué es *carino*?”), 1867 (“¿Qué llamas *no*?”), 2528 (“¿Cómo *amor*?”), 2710 (“¿Qué es *quererle*?”) y 2816 (“¿Cómo *querer*?”).

646+. *de médico*: Al médico se le reconocía por la ropilla larga y los guantes doblados que llevaba, además de ir en mula o en rocín por las calles [Quevedo 1974:127]. Era objeto de sátiras feroces.

647. Polilla espera que su entrada en casa de Diana produzca un incendio análogo al causado en Troya por la entrada del Caballo. (Véase el v. 540.)

POLILLA

Ego.

DIANA

¿Quién?

POLILLA

Mihi, vel mi;

650 *scholasticus sum ego,*
pauper et enamoratus.

DIANA

¿Vos enamorado estáis?

Pues ¿cómo aquí entrar osáis?

POLILLA

No, señora: *escarmentatus*.

DIANA

655 ¿Qué os escarmentó?

POLILLA

Amor ruin;

y escarmentado en su error,
me he hecho médico de amor,
por ir de ruin a rocín.

649. Uno de los rasgos que se satirizaban en los médicos era su costumbre de expresarse en latín: esperaban impresionar con su erudición, aunque los pacientes murieran a causa de su ignorancia. Se trata, desde luego, de un latín macarrónico, fácilmente entendido por el público.

650. *scholasticus*: Para que conste el octosílabo, hay que pronunciar “escolásticus”. (Sobre esta *e*- inicial véase la nota al v. 239.)

657. *médico de amor*: Introducirse el gracioso con algún disfraz en casa de la dama es un convencionalismo del teatro. Así entra Hernando en *La hermosa fea* de Lope, y precisamente como “médico de amor”, igual que el gracioso Motril en *Yo por vos y vos por otro* de Moreto. En *El caballero de Olmedo* de Lope, Tello logra ser recibido en casa de Inés fingiendo ser profesor de latín.

658. *de ruin a rocín*: Inversión del refrán “de rocín a ruin”, o sea ‘de mal en peor’ (como se lee en *El lindo don Diego* [Moreto 1977: v. 352]). La inversión se debe a que Polilla finge ser médico, y los médicos andaban en mulas o rocines.

DIANA
¿De dónde sois?

POLILLA
De un lugar.

DIANA
660 Fuerza es.

POLILLA
No he dicho poco,
que en latín lugar es *loco*.

DIANA
Ya os entiendo.

POLILLA
Pues ¡andar!

DIANA
¿Y a qué entráis?

POLILLA
La fama oí
de vos, con admiración
665 de tan rara condición.

DIANA
¿Dónde supistes de mí?

POLILLA
En Acapulco.

666. *supistes*: hoy *supisteis* [Lapesa 1981:395]. Así también *dijistes* (v. 1553) y *oístes* (v. 1954).

667. *Acapulco*: aquí empieza Polilla el viaje geográficamente disparatado que lo lleva de México a La Habana, a Tarragona y por fin a Barcelona. Seguramente recuer-

DIANA

¿Dónde es?

POLILLA

Media legua de Tortosa;
y mi codicia, ambiciosa
670 de saber curar después
del mal de amor, sarna insana,
me trajo a veros, por Dios,
por sólo aprender de vos.
Partíme luego a La Habana
675 por venir a Barcelona,
y tomé postas allí.

DIANA

¿Postas en La Habana?

POLILLA

Sí.

Y me apeé en Tarragona,
de donde vengo hasta aquí,
680 como hace fuerte el verano,
a pie a pediros la mano.

DIANA

Y ¿qué os parece de mí?

da aquí Moreto los disparates de Dorotea en el *Quijote*, cuando, en el papel de princesa Micomicona, relata su viaje a España y entre otras cosas dice haber desembarcado en Osuna (*D.Q.*, I, 30). Casi no vale la pena observar que en el tiempo "histórico" de esta comedia, posiblemente el siglo xv, no había noticia alguna de México ni de Acapulco.

676. *postas*: "Los caballos que de público están en los caminos [reales] para correr en ellos y caminar con presteza... Dijéronse *postas* por estar expuestas y prevenidas para cualquier hora y tiempo" (Covarrubias).

680. Aquí se sitúa la acción de la comedia en el verano, quizá porque Moreto necesitaba rima para *mano*. En el segundo acto estamos en la época de Carnestolendas, o sea a comienzos de la primavera (v. 1142).

POLILLA

685 Eso es fuerza que me aturda;
 no tiene Amor mejor flecha
 que vuestra mano derecha,
 si no es que sacáis la zurda.

DIANA

¡Buen humor tenéis!

POLILLA

 Ansí,
¿gusta mi conversación?

DIANA

Sí.

POLILLA

690 Pues con una ración
 os podéis hartar de mí.

DIANA

Yo os la doy.

POLILLA

 Beso... ¡Qué error!
¿Beso dije? Ya no beso.

DIANA

Pues ¿por qué?

POLILLA

El beso es el queso

689. *ración*: Aquí vale por el sueldo o gratificación “que se da a cada uno de los criados por cada día” (Covarrubias), aunque conserva en parte el significado de ‘comida’, como se ve por el *hartar* del verso siguiente. El “Yo os la doy” de Diana (v. 691) significa que va a darle “ración” (empleo) a Polilla. Él empieza entonces a besarle la mano en agradecimiento, pero inmediatamente se corrige, diciendo que el beso es sustento del amor, como el queso lo es de los ratones.

de los ratones de amor.

DIANA
695 Yo os admito.

POLILLA
Dios delante;
mas sea con plaza de honor.

DIANA
¿No sois médico?

POLILLA
Hablador,
y ansí seré platicante.

DIANA
700 Y del mal de amor, que mata,
¿cómo curáis?

POLILLA
Al que es franco
curo con ungüento blanco.

DIANA
¿Y sana?

POLILLA
Sí, porque es plata.

DIANA
¿Estáis mal con él?

695. *Dios delante*: 'con la ayuda de Dios' (*Diccionario de la Academia*).

698. *platicante*: Juego de palabras, pues Polilla se presenta a la vez como "practicante" (de la medicina) y como "platicante" (platicador, hablador).

700. *franco*: Otro juego de palabras: *franco* es no sólo 'liberal', 'generoso', etc., sino también el que adolece de "mal francés" (sífilis). Hay en seguida varias otras alusiones a este "mal" causado por el amor (vv. 701-718).*

POLILLA

Su nombre

705 me mata. Llamó al Amor
Averroes “hernia”, un humor
que hila las tripas a un hombre.

Amor, señora, es congoja,
traición, tiranía villana,
y sólo el tiempo le sana,
710 suplicaciones y aloja.

Amor es quita-razón,
quita-sueño, quita-bien,
quitapelillos también,
que hará calvo a un motilón.

715 Y las que él obliga a amar
todas se acaban en *quita*:
Francisquita, Mariquita,
por ser todas al quitar.

DIANA

720 Lo que yo había menester
para mi divertimiento
tengo en vos.

POLILLA

Con ese intento
vine yo desde Añover.

DIANA

¿Añover?

708. *tiranía villana*: En la poesía del Siglo de Oro no son raras las sinéresis como ésta, que resulta algo violenta para el oído moderno (hay que pronunciar *tiranía* en tres sílabas). Sobre el fenómeno en general véase la nota *28.

718. *Francisquita* y *Mariquita* representan a las damas que encienden el amor: son todas “al quitar”, lo cual quiere decir que son variables como el “censo al quitar”, o sea el préstamo sobre algunos bienes que se puede redimir en cualquier momento. “Al quitar” se contrapone a “de por vida”.

726. *Añover*: pueblo cercano a Toledo, célebre por sus melones. *Él me crió*: ‘allí me crié’.

POLILLA

Él me crió;
que en este lugar extraño
725 se ven melones cada año,
y así Añoover se llamó.

DIANA

¿Cómo os llamáis?

POLILLA

Caniquí.

DIANA

Caniquí, a vuestra venida
estoy muy agradecida.

POLILLA

730 Para las dueñas nací.
(Ya yo tengo introducción;
así en el mundo sucede:
lo que un príncipe no puede,
yo he logrado por bufón.
735 Si ahora no llega a rendilla
Carlos, sin maña se viene,
pues ya introducida tiene
en su pecho la polilla.)

LAURA

740 Con los príncipes tu padre
viene, señora, acá dentro.

DIANA

¿Con los príncipes? ¿Qué dices?
¿Qué intenta mi padre? ¡Cielos!

727. Sobre *Caniquí* véase la nota al v. 17. Siendo el caniquí un lienzo delgado y fino, es adecuado para las dueñas o las damas.

745 Si es repetir la porfía
de que me case, primero
rendiré el cuello a un cuchillo.

CINTIA

(¿Hay tal aborrecimiento
de los hombres? ¿Es posible,
Laura, que el brío, el aliento
del de Urgel no la arrebate?)

LAURA

750 Que es hermafrodita pienso.

CINTIA

A mí me lleva los ojos.

LAURA

Y a mí el Caniquí, en secreto,
me ha llevado las narices,
que me agrada para lienzo.)

Sale el Conde, con los tres Príncipes.

CONDE

755 Príncipes, entrad conmigo.

CARLOS

(Sin alma a sus ojos vengo;
no sé si tendré valor
para fingir lo que intento.
Siempre la hallo más hermosa.)

745. Ahora Diana misma amenaza suicidarse.

750. Como Diana es "mujer varonil" que rehúye a los varones, Laura sugiere que puede ser hermafrodita.

754. *lienzo*: 'pañuelo'.

754+. En esta acotación, así como en el v. 788 y en otras ocasiones, se llama "príncipes" a los tres pretendientes, aunque ninguno tiene título más elevado que el de Conde; pero a los grandes de un reino solía dárseles el título de Príncipe.

DIANA

760 ¡Cielos! ¿Qué puede ser esto?

CONDE

¿Hija? ¿Diana?

DIANA

¿Señor?

CONDE

Yo, que a tu decoro atiendo
y a la deuda en que me ponen
los condes con tus festejos,
765 habiendo dellos sabido
que del retiro que has hecho
de su vista, están quejosos...

DIANA

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

778. Alternan en la comedia *mesmo* y *mismo*, lo cual se explica por las necesidades de la rima. La edición de 1677 "corrige" aquí e imprime *mismo*, destruyendo la asonancia.

781. Ante su padre y sus pretendientes se declara Diana hija obediente, incluso en la elección de marido, pero añade que se suicidará si su padre la casa.*

mas tu obediencia es primero
que mi vida. Esto asentado,
venga [a]hora tu decreto.

CONDE

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

Vase.

DIANA

Si eso pretendéis no más,
oíd, que dárosla quiero.

D. GASTÓN

815 Sólo a ese intento venimos.

BEARNE

Y no estrañéis el deseo,
que más estraña es en vos
la aversión al casamiento.

CARLOS

820 Yo, aunque a saberlo he venido,
sólo ha sido con pretexto
—sin estrañar la opinión—
de saber el fundamento.

DIANA

Pues oíd, que ya le digo.

POLILLA

825 (¡Vive Dios, que es raro empeño!
¿Si hallará razón bastante?
Porque será bravo cuento
dar razón para ser loca.)

DIANA

830 Desde que, al albor primero
con que amaneció al discurso
la luz de mi entendimiento,
vi el día de la razón,
fue de mi vida el empleo
el estudio y la lición

814. *dárosla*: El antecedente de *la* es *la razón* del v. 809.

829. *discurso*: 'uso de la razón' (*Diccionario de la Academia*).

835 de la historia, en quien da el tiempo
 escarmiento a los futuros
 con los pasados ejemplos.
 Cuantas ruinas y destrozos,
 tragedias y desconciertos
 han sucedido en el mundo
 840 entre ilustres o plebeyos,
 todas nacieron de Amor.
 Cuanto los sabios supieron,
 cuanto a la filosofía
 moral liquidó el ingenio,
 845 gastaron en prevenir
 a los siglos venideros
 el ciego error, la violencia,
 el loco, el tirano imperio
 de esa mentida deidad,
 850 que se introduce en los pechos
 con dulce voz de cariño,
 siendo un volcán allá dentro.
 ¿Qué amante jamás al mundo
 dio a entender de sus efectos
 855 sino lástimas, desdichas,
 lágrimas, ansias, lamentos,
 suspiros, quejas, sollozos,
 sonando con triste estruendo
 para lastimar las quejas,
 860 para escarmentar los ecos?
 Si alguno correspondido
 se vio, paró en un despeño;
 que al que no su tiranía,

841. El estudio de la historia le ha enseñado a Diana que todos los desastres del mundo proceden del amor, cuyos efectos en el corazón son increíblemente dolorosos (vv. 828-864). Estas quejas contra el amor cuentan con una rica tradición en la Edad Media y en el Siglo de Oro.*

844. *liquidó*: Aquí *liquidar* es "poner patente y clara alguna cosa" (*Diccionario de Autoridades*).

862. *despeño*: 'precipicio', 'desastre'.

863. La expresión de este verso y el siguiente es elíptica. El sentido es que el

- se opuso el poder del Cielo.
865 Pues si quien se casa va
a amar por deuda y empeño,
¿cómo se puede casar
quien sabe de amor el riesgo?
Pues casarse sin amor
870 es dar causa sin efecto.
¿Cómo puede ser esclavo
quien no se ha rendido al dueño?
¿Puede hallar un corazón
más indigno cautiverio
875 que rendirle su albedrío
quien no manda su deseo?
El obedecerle es deuda;
pues ¿cómo vivirá un pecho
con una obediencia afuera
880 y una resistencia adentro?
Con amor o sin amor,
yo, en fin, casarme no puedo:
con amor, porque es peligro;
sin amor, porque no quiero.

BEARNE

- 885 Dándome los dos licencia,
responderé a lo propuesto.

D. GASTÓN

Por mi parte yo os la doy.

CARLOS

Yo que responder no tengo,

poder del Cielo se opuso a quienes no fueron afligidos por la tiranía del Amor. O sea: no hay manera de escaparse de los desastres nacidos del Amor.

869. El matrimonio debiera tener como resultado el amor; la "causa" debiera tener un "efecto"; pero en el caso de Diana no cabe esperar tal efecto. Aquí y en otros parlamentos aparecen la dialéctica y la fraseología del escolasticismo.

890 pues la opinión que yo sigo
favorece aquel intento.

BEARNE

La mayor guerra, señora,
que hace el engaño al ingenio
es estar siempre vestido
de aparentes argumentos.
895 Dejando las consecuencias
que tiene Amor contra ellos,
que en un discurso engañado
suelen ser de menosprecio,
la experiencia es la razón
900 mayor que hay para venceros,
porque ella sola concluye
con la prueba del efecto.
Si vos os negáis al trato,
siempre estaréis en el yerro,
905 porque no cabe experiencia
donde se escusa el empeño.
Vos vais contra la razón
natural, y el propio fuero
de nuestra naturaleza
910 pervertís con el ingenio.
No neguéis vos el oído
a las verdades del ruego:
porque si es razón no amar,
contra la razón no hay riesgo;
915 y si no es razón, es fuerza
que os ha de vencer el tiempo,
y entonces será vitoria
publicar el vencimiento.
Vos defendéis el desdén:
920 todos vencerle queremos;
vos decís que eso es razón:
permitíos al festejo;
haced escuela el desdén,

925 donde, en nuestro galanteo,
 los intentos de obligaros
 han de ser los argumentos.
 Veamos quién tiene razón,
 porque ha de ser nuestro empeño
 inclinarnos al cariño
930 o quedar vencidos ellos.

DIANA

 Pues para que conozcáis
 que la opinión que yo llevo
 es hija del desengaño,
 y del error vuestro intento,
935 festejad, imaginad
 cuantos caminos y medios
 de obligar una hermosura
 tiene Amor, halla el ingenio;
 que desde aquí me permito
940 a lisonjas y festejos
 con el oído y los ojos,
 sólo para convenceros
 de que no puedo querer,
 y que el desdén que yo tengo,
945 sin fomentarle el discurso,
 es natural en mi pecho.

D. GASTÓN

 Pues si argumento ha de ser
 desde hoy nuestro galanteo,
 todos vamos a argüir
950 contra el desdén y el despego.
 Príncipes, de la razón

930. *ellos*: los argumentos.

933. *desengaño*: el conocimiento de la verdad, a saber, que todas las cosas de este mundo son ilusiones vanas.

y de amor es ya el empeño;
cada uno un medio elija
de seguir este argumento;
955 veamos, para concluir,
quién elige mejor medio.

Vase.

BEARNE

Yo voy a escoger el mío,
y de vos, señora, espero
que habéis de ser contra vos
960 el más agudo argumento.

Vase.

CARLOS

Pues yo, señora, también,
por deuda de caballero,
proseguiré en festejaros,
mas será sin ese intento.

DIANA

965 Pues ¿por qué?

CARLOS

Porque yo sigo
la opinión de vuestro ingenio;
mas aunque es vuestra opinión,
la mía es con más extremo.

DIANA

¿De qué suerte?

CARLOS

Yo, señora,
970 no sólo querer no quiero,

mas ni quiero ser querido.

DIANA

Pues ¿en ser querido hay riesgo?

CARLOS

No hay riesgo, pero hay delito:
no hay riesgo, porque mi pecho
975 tiene tan establecido
el no amar en ningún tiempo,
que si el cielo compusiera
una hermosura de extremos
y ésta me amara, no hallara
980 correspondencia en mi afecto;
hay delito, porque cuando
sé yo que querer no puedo,
amarme y no amar sería
faltar mi agradecimiento.
985 Y así yo, ni ser querido
ni querer, señora, quiero,
porque temo ser ingrato
cuando sé yo que he de serlo.

DIANA

Luego évos me festejáis
990 sin amarme?

CARLOS

Eso es muy cierto

DIANA

Pues ¿para qué?

971. Carlos no quiere ser querido porque no puede querer, y cometería un delito al no agradecer los favores de la dama. Es incapaz de *agradar*. Anteriormente (vv. 578, 602) Diana ha hablado del *riesgo* de *ser querida*, porque tendría entonces que *agradecer* al amante.

978. *extremos*: 'perfecciones extremas, insuperables'.

CARLOS

Por pagaros
la veneración que os debo.

DIANA

¿Y eso no es amor?

CARLOS

¡Amor!
No, señora, esto es respeto.

POLILLA

995 (iCuerpo de Cristo! ¡Qué lindo!
¡Qué bravo botón de fuego!
Échala de ese vinagre
y verás, para su tiempo,
qué bravo escabeche sale.)

DIANA

1000 (Cintia, ¿has oído a este necio?
¿No es graciosa su locura?

CINTIA

Soberbia es.

DIANA

¿No será bueno
enamorar a este loco?

CINTIA

Sí, mas hay peligro en eso.

DIANA

1005 ¿De qué?

996. *botón de fuego*: "Un hierro u otra pieza de metal, ordinariamente de figura esférica, enrojecida al fuego, con la que se cauteriza" (*Diccionario de la Academia*). Polilla, el "médico", festeja la astucia de Carlos acudiendo al vocabulario de la cirugía.

CINTIA

Que tú te enamores
si no logras el empeño.

DIANA

Ahora eres tú más necia,
pues ¿cómo puede ser eso?
1010 ¿No me mueven los rendidos
y ha de arrastrarme el soberbio?

CINTIA

Esto, señora, es aviso.

DIANA

Por eso he de hacer empeño
de rendir su vanidad.

CINTIA

Yo me holgaré mucho dello.)

DIANA

1015 Proseguid la bizarría,
que yo ahora os la agradezco
con mayor estimación,
pues sin amor os la debo.

CARLOS

¿Vos agradecéis, señora?

DIANA

1020 Es porque con vos no hay riesgo.

CARLOS

Pues yo iré a empeñaros más.

DIANA

Y yo voy a agradecerlo.

CARLOS

Pues mirad que no queráis,
porque cesaré en mi intento.

DIANA

1025 No me costará cuidado.

CARLOS

Pues, siendo así, yo lo aceto.

DIANA

Andad. Venid, Caniquí.

CARLOS

¿Qué decís?

POLILLA

Soy yo ese lienzo.

DIANA

(Cintia, rendido has de verle.

CINTIA

1030 Sí será, pero yo temo
que se te trueque la suerte.)
(Y eso es lo que yo deseo.)

Vase.

DIANA

Mas ¿oís?

CARLOS

¿Qué me queréis?

DIANA

Que si acaso os muda el tiempo...

CARLOS
1035 ¿A qué, señora?

DIANA
A querer.

CARLOS
¿Qué he de hacer?

DIANA
Sufrir desprecios.

CARLOS
¿Y si en vos hubiese amor?

DIANA
Yo no querré.

CARLOS
Ansí lo creo.

DIANA
Pues ¿qué pedís?

CARLOS
Por si acaso...

DIANA
1040 Ese acaso está muy lejos.

CARLOS
¿Y si llega?

DIANA
No es posible.

CARLOS
Supongo...

DIANA
Yo lo prometo.

CARLOS
Eso pido.

DIANA
Bien está.
Quede así.

CARLOS
Guárdeos el Cielo.

DIANA
1045 (Aunque me cueste un cuidado,
he de rendir este necio.)

Vase.

POLILLA
Señor, buena va la danza.

CARLOS
Polilla, yo estoy muriendo;
todo mi valor ha habido
1050 menester mi fingimiento.

POLILLA
Señor, llévalo adelante,
y verás si no da fuego.

CARLOS
Eso importa.

1047. *buena va la danza*: véase la nota al v. 1984.

POLILLA
Ven, señor,
que ya yo estoy acá dentro.

1055 CARLOS
¿Cómo?

POLILLA
Con lo Caniquí,
me he hecho ya lienzo casero.

JORNADA SEGUNDA

Salen Carlos y Polilla

CARLOS

Polilla amigo, el pesar
me quitas. Dale a mi amor
alivio.

POLILLA

1060 Aspacio, señor,
que hay mucho que confesar.

CARLOS

Dímelo todo, que lucha
con mi cuidado mi amor.

POLILLA

1065 ¿Quieres besarme, señor?
Apártate allá y escucha.
Lo primero, estos bobazos
destos príncipes, ya sabes
que en fiestas y asuntos graves
se están haciendo pedazos.

1070 Fiesta tras fiesta no tarda,
y con su desdén tirano
hacer fiestas es en vano,
porque ella no se las guarda.
Ellos gastan su dinero,

1059. *Aspacio*: contracción de *a espacio* ('despacio'). Rico [1971:131] ha encontrado esta forma en otras obras de Moreto: *De fuera vendrá*, *El lego del Carmen* y *Los oficios*.

1063. Ver a Polilla ya "médico de amor" conforta tanto a Carlos, que se acerca para darle un abrazo, y Polilla lo detiene: más le conviene limitarse a oír lo que va a decirle. Es preciso que Diana no sepa que su médico es cómplice de Carlos.

1072. *no se las guarda*. Uno de los Mandamientos de la Iglesia es "guardar las fiestas". Polilla hace un juego de palabras: Diana "no guarda" las fiestas que le hacen (desatiende a los galanteos).

- 1075 sin que con ello la obliguen,
y de enamorarla siguen
el camino carretero;
y ellos mismos son testigos
que van mal, que esta mujer
el alcanzarla ha de ser
- 1080 echando por esos trigos.
Y es tan cierta esta opinión,
que, con tu desdén fingido,
de tal suerte la has herido,
que ha pedido confesión;
- 1085 y con mi bellaquería
su pecho ha comunicado,
como ella me ha imaginado
doctor desta teología.
- 1090 Para rendirte, un intento
siempre a preguntarme sale.
¡Mira tú de quién se vale
para que se yerre el cuento!
- Yo dije con voz madura:
“Si eso en cuidado te trai,
- 1095 para obligarle no hay
medio como tu hermosura.
- Hazle un favor, golpe en bola,
de cuando en cuando al cuitado,
y, en viéndole enamorado,

1076. *camino carretero*: el preparado para uso de coches y carruajes, y de ahí el ‘camino trillado’ (*Diccionario de la Academia*).

1080. *echando por esos trigos*: “tirando a campo traviesa, por senda fuera de lo ordinario” (*Diccionario de Autoridades*).

1084. *ha pedido confesión*: ‘está ya a las puertas de la muerte’.

1088. Polilla resulta ser no sólo médico de amor, sino doctor de la “teología” o religión del amor. Parodia de un concepto serio en el amor cortés.

1094. *trai*: ‘trae’; véase la nota al v. 422.

1097. *golpe en bola*: La frase se refiere al juego de la argolla, especie de croquet que consistía en empujar bolas de madera con una pala para hacerlas pasar por una argolla clavada en tierra (*Diccionario de la Academia*, s.v. *argolla*). Polilla le sugiere a Diana entrar en el juego haciéndole a Carlos algún favor (“golpe en bola”) de vez en cuando.*

- 1100 vuélvete y dile *imamóla!*".
 Ella de mi parecer
 se ha agradado de tal arte,
 que ya está en galantearte.
 Mas ahora es menester
- 1105 que con ceño impenetrable,
 aunque parezcas grosero,
 siempre tú estés más entero
 que bolsa de miserable.
- No te piques con la salsa.
- 1110 No piense tu bobería
 que está la casa vacía
 por ver la cédula falsa,
 porque ella la trae pegada,
 y si tú vas a leella,
- 1115 has de hallar que dice en ella:
 "Aquí no se alquila nada".

CARLOS

Y de eso ¿qué ha de sacarse?

POLILLA

Que se pique esta mujer.

CARLOS

- 1120 Pues ¿cómo puedes saber
 que ha de venir a picarse?

POLILLA

¿Cómo "picarse"? ¡Eso es bueno!
 Si ella lo finge diez días

1100. *mamóla*: 'tragóla', 'cayó en la trampa'. La expresión aparece también en el v. 2925, así como en un pasaje de *El lindo don Diego* [Moreto 1993: v. 3191].*

1108. *miserable*: 'avaro', 'tacaño'.

1109. *picar*: "fig. Mover, excitar o estimular" (*Diccionario de la Academia*). Este *picar* erótico reaparece en los vv. 1118, 1120, 1121, 2099 y 2213.

1112. Las *cédulas* eran carteles que se pegaban en la pared para anunciar por ejemplo la venta o el arrendamiento de una casa.

y tú della te desvías,
te ha de querer al onceno,
1125 a los doce ha de rabiarse
y a los trece me parece
que, aunque ella se esté en sus trece,
te ha de venir a rogar.

CARLOS

Yo pienso que dices bien;
1130 mas yo temo de mi amor
que si ella me hace un favor
no sepa hacerla un desdén.

POLILLA

¡Qué más dijera una niña!

CARLOS

Pues ¿qué haré?

POLILLA

Mostrarte helado.

CARLOS

1135 ¿Cómo, si estoy abrasado?

POLILLA

Beber mucha garapiña.

CARLOS

Yo he de esforzar mi cuidado.

POLILLA

Ansí... ¡Pesía mi memoria,

1122. *lo*: objeto no expreso; se refiere a algo como 'desdén' o 'desinterés'.

1136. *garapiña*: bebida helada, hecha de frutas. Véase el v. 1168.

1138. *Pesía mi memoria*: Especie de juramento: '¡Maldita sea mi memoria!'. Rodríguez Marín [1927:II, 8, n. 1] explica la contracción *pesía* (de "pese a"). Véanse los vv. 1818 y 2355 (*pesía mi alma*) y 1967 (*pesía su alma*).

1140 que lo mejor de la historia
 es lo que se me ha olvidado!
 Ya sabes que ahora son
 Carnestolendas.

CARLOS
 ¿Y pues?

POLILLA
 Que en Barcelona uso es
 desta gallarda nación,
1145 que con fiestas se divierte,
 llevar, sin nota en su fama,
 cada galán a su dama.
 Esto en palacio es por suerte:
 ellas eligen colores,
1150 pide uno el galán que viene,
 y la dama que le tiene
 va con él, y a hacer favores
 al galán el día la empeña,
 y él se obliga a ser su imán,
1155 y es gusto, porque hay galán
 que suele ir con una dueña.
 Esto supuesto, Diana
 contigo el ir ha dispuesto,
 y no sé, por lograr esto,

1142. *Carnestolendas*. En la "Introducción" de Rico [1971:31-34] hay algunos datos sobre la historia del Carnaval en Barcelona. Conviene recordar que en el primer acto Polilla fija el tiempo de la acción en el verano (v. 680); así es que habrán pasado por lo menos seis meses desde ese momento hasta el comienzo del Carnaval, o sea, cuando muy temprano, en febrero. (Es también posible que Moreto haya olvidado la mención del verano en el primer acto.)*

1149. Este juego de salón, que comienza con la selección de colores según la cual el galán encuentra pareja para el galanteo palaciego (véase el Prólogo, pp. 21-22), se describe brevemente en los versos siguientes. Lo hay también en otra comedia de Moreto, *Hacer remedio el dolor*. Más adelante (vv. 1390-1520) veremos a damas y galanes entrando en el juego de las cintas.

1156. *dueña*: Primero significó "señora anciana viuda; agora significa comúnmente las que sirven con tocas largas y mongiles, a diferencia de las doncellas" (Covarrubias). Pero en el palacio de Diana no hay dueñas.

1160 cómo han puesto la pavana;
 ello está trazado ya.
Mas ella sale. Hacia allí
te esconde, no te halle aquí,
porque lo sospechará.

CARLOS

1165 Persuade tú a su desvío
 que me enamore.

POLILLA

 Es forzoso.
Tú eres enfermo dichoso,
pues te cura el beber frío.

Salen Diana, Cintia y Laura.

DIANA

 Cintia, este medio he pensado
1170 para rendirle a mi amor:
 yo he de hacerle más favor.
Todas, como os he mandado,
 como yo habéis de traer
 cintas de todas colores,
1175 con que al pedir los favores
 podréis cualquiera escoger
 el galán que os pareciere,
 pues cualquier color que pida
 ya la tenéis prevenida;

1160. *pavana*: "danza española que se ejecuta con mucha gravedad, seriedad y mesura, y en que los movimientos son muy pausados" (*Diccionario de Autoridades*).*

1163. *te esconde*: En el Siglo de Oro solían anteponerse los pronombres al imperativo "si otra palabra les precedía en la frase" [Lapesa 1981:407]. Véase también el v. 1906 (*le advierte* 'advértele').*

1165. *desvío*: 'esquivez'.

1174. *todas colores*: En el Siglo de Oro los sustantivos abstractos en -or vacilaban mucho en su género [Rico 1971:137, con bibliografía]. Así, en esta comedia, *color* es femenino aquí y en los vv. 1179-1181, 1408, 1411 y 1415, pero masculino en 1391, 1416, 1430, 1434, 1474 y 1508-1510.

1180 y la que el de Urgel pidiere,
 dejádmela para mí.

CINTIA
Gran vitoria has de alcanzar
si le sabes obligar
a quererte.

DIANA
¿Caniquí?

1185 POLILLA
 ¡Oh, luz deste firmamento!

DIANA
¿Qué hay de nuevo?

POLILLA
 Me he hecho amigo
de Carlos.

DIANA
Mucho me obligo
de tu cuidado.

POLILLA
 Ansí intento
ser espía y del consejo.

1190 *Aparte.*
(No es mi prevención muy vana,
que esto es echarle botana,
por si se sale el pellejo.)

1189. Polilla promete desempeñar dos funciones: espía de Carlos y miembro del "Consejo de ministros" de Diana.

1191. *botana*: "Pedacito de pelo redondo que se pone en las botas o cueros de vino... para que no se salga el licor de ellas" (*Diccionario de Autoridades*). El "pellejo" es

DIANA

Y ¿no has descubierto nada
de lo que yo dél procuro?

POLILLA

1195 ¡Ay, señora, está más duro
que huevo para ensalada!
Pero yo sé tretas bravas
con que has de hacerle bramar.

DIANA

Pues tú lo has de gobernar.

POLILLA

1200 (¡Ay, pobreta, que te clavas!)

DIANA

Mil escudos te apercibo,
si tú su desdén allanas.

POLILLA

Sí haré: el emplasto de ranas
pone por madurativo.
1205 Y si le vieses querer,
¿qué harás después de tentalle?

DIANA

¿Qué? Ofendelle, desprecialle,

el cuero de la bota. Polilla asegura que su presencia en los dos campos, el de Diana y el de Carlos, servirá para mantener intactos los proyectos de Carlos: del cuero de vino no saldrá nada.

1200. *pobreta*: 'desdichada, infeliz' (a veces también 'ramera', pero aquí no se sugiere tal cosa). *Clavarse* es 'engañarse' (*Diccionario de la Academia*).

1203. *emplasto de ranas*: "ungüento de óxido mercuríco, usado en el tratamiento del mal francés". Un *madurativo* (v. 1204) puede producir la supuración de los tumores; pero es posible que sólo signifique el medio que se usa para ablandar al resistente y duro (*Diccionario de la Academia*). *Pone* puede ser el imperativo del latín *ponere* usado en las recetas, o bien lo que un manual de medicina "pone" de receta. (Rico [1971:139] explica más largamente este pasaje.)

ajalle y dalle a entender
que ha de rendir sus sosiegos
1210 a mis ojos por despojos.

CARLOS
(¡Fuego de amor en tus ojos!)

POLILLA
(¡Qué gran gusto es ver dos juegos!)
Digo, ¿y no sería mejor,
después de haberle rendido,
1215 tener piedad del caído?

DIANA
¿Qué llamas “piedad”?

POLILLA
De amor.

DIANA
¿Qué es “amor”?

POLILLA
Digo, querer,
ansí al modo de empezar,
que aquesto de pellizcar
1220 no es lo mismo que comer.

DIANA
¿Qué es lo que dices? ¿Querer?
¿Yo me había de rendir?
Aunque le viera morir,
no me pudiera mover.

1217. Polilla distingue entre *amar* y *querer*; el *amor* es la entrega última (‘comerlo todo’), el *querer* sólo el primer paso (‘pellizcar la comida’).

1221. *¿Qué es lo que dices?*: Sobre esta pregunta, y las dos que preceden (vv. 1216 y 1217: “¿Qué llamas *piedad*?” y “¿Qué es *amor*?”), véase la nota al v. 635.

CARLOS
1225 (¿Hay mujer más singular?
¡Oh, cruel!

POLILLA
Déjame hacer,
que no sólo ha de querer,
¡vive Dios!, sino envidar.)

CARLOS
(Yo salgo. ¡El alma se abrasa!)

POLILLA
1230 Carlos viene.

DIANA
Disimula.

POLILLA
(¡Lástima es que tome bula!
¡Si supiera lo que pasa!)

DIANA
Cintia, avisa cuando es hora
de ir al sarao.

CINTIA
Ya he mandado
1235 que estén con ese cuidado.

CARLOS
Y yo el primero, señora,

1228. *envidar*: 'apostar' en un juego; *querer* es aceptar la apuesta.

1231. *que tome bula* significa, según Alonso Cortés [1916:210], "que recabe el derecho de intervenir en el asunto en tan precisa ocasión".

1234. *sarao*: "Reunión nocturna de personas de distinción para divertirse con baile o música" (*Diccionario de la Academia*).

vengo, pues es deuda igual,
a cumplir mi obligación.

DIANA

1240 Pues ¿cómo sin afición
 sois vos el más puntual?

CARLOS

 Como tengo el corazón
sin los cuidados de amar,
tiene el alma más lugar
de cumplir su obligación.

POLILLA

1245 (Hazle un favorcillo al vuelo,
 por si más grato le ves.

DIANA

Eso procuro.)

POLILLA

 (Esto es
hacerla escupir al cielo.)

DIANA

1250 Mucho, no teniendo amor,
 vuestra asistencia me obliga.

CARLOS

Si es mandarme que prosiga,
sin hacerme ese favor,
 lo haré yo, porque obligada
a eso mi atención está.

1248. *escupir al cielo*: "querer oponerse a quien sin ninguna proporción puede más, que cuanto pretendiere hacer o decir ha de llover sobre él" (Covarrubias).

DIANA

1255 (Poca lumbre el favor da.

POLILLA

Está la yesca mojada.)

DIANA

Luego ¿al favor que os hago
no le dais estimación?

CARLOS

1260 Eso con veneración,
mas no con amor, le pago.

POLILLA

(¡Necio, ni aun así le pagues!

CARLOS

¿Qué quieres? Templa mi ardor,
aunque es fingido, el favor.

POLILLA

Pues enjuágate y no tragues.)

DIANA

1265 ¿Qué le has dicho?

POLILLA

Que, al oílos,
agradezca tus favores.

DIANA

Bien haces.

POLILLA

(Esto es, señores.
engañar a dos carrillos.)

DIANA

1270 Si yo a querer algún día
me inclinase, fuera a vos.

CARLOS

¿Por qué?

DIANA

1275 Porque entre los dos
hay oculta simpatía:
el llevar vos mi opinión
es ser vos del genio mío;
y, a sufrirlo mi albedrío,
fuera a vos mi inclinación.

CARLOS

Pues hicierais mal.

DIANA

No hiciera,
que sois galán.

CARLOS

No es por eso.

DIANA

¿Por qué?

CARLOS

1280 Porque os confieso
que yo no os correspondiera.

DIANA

Pues si os viérades amar

1279. El hiato entre *Porque* y *os* resulta muy violento. Quizá el impresor omitió un *Pues* al comienzo del verso (“—Pues ¿por qué? —Por que os confieso...”).

1281. *viérades*: ‘vierais’; y en seguida (v. 1283) *quisiérades*. Persistían en el Siglo de Oro estos esdrújulos porque se sentía la necesidad de distinguir “las formas co-

de una mujer como yo,
¿no me quisiéradés?

CARLOS

No.

DIANA

Claro sois.

CARLOS

No sé engañar.

POLILLA

1285 (¡Oh, pecho heroico y valiente!
Dale por esos ijares.
Si tú no se la pegares,
me la peguen en la frente.)

DIANA

1290 (Mucho al enojo me acerco.
¡Tal desahogo no he visto!

POLILLA

Desvergüenza es, ¡vive Cristo!

DIANA

¿Has visto tal?

POLILLA

¡Es un puerco!

DIANA

¿Qué haré?

respondientes a la persona *vos* de las correspondientes a la persona *tú*" [Lapesa 1981:394].

1286. *ijares*: 'ijadas', donde las caballerías sufren el golpe de la espuela.

POLILLA

1295 Meterle en la danza
de amor, y a puro desdén
quemarle.

DIANA

 Tú dices bien,
que esa es la mayor venganza.)
Yo os tuve por más discreto.

CARLOS

Pues ¿qué he hecho contra razón?

DIANA

¡Eso es ya desatención!

CARLOS

1300 No ha sido sino respecto.
 Y por que veáis que es error
que haya en el mundo quien crea
que el que quiere lisonjea,
oíd de mí lo que es amor.

1305 Amar, señora, es tener
inflamado el corazón
con un deseo de ver
a quien causa esta pasión,
que es la gloria del querer.

1310 Los ojos, que se agradaron
de algún sujeto que vieron,
al corazón trasladaron

1300. *respecto*: grafía culta; pero la pronunciación es *respeto* (en rima con *discreto*, v. 1297). Otros casos de grafía culta: *prompta* (v. 1546) y *asumpto* (vv. 1067 y 2721). [Véase Lapesa 1981:390.]

1304. En todo este parlamento (hasta el v. 1359), exposición de la óptica neoplatónica del amor, se acentúa la importancia del sentido de la vista en el nacimiento de la pasión. Muchos autores del Siglo de Oro explican de esa manera la fisiología y psicología del amor.*

- las especies que cogieron
y esta inflamación causaron.
- 1315 Su hidrópico ardor procura
apagar de sus antojos
la sed viendo la hermosura;
mas crece la calentura
mientras más beben los ojos.
- 1320 Siendo esta fiebre mortal,
quien corresponde al amor
bien se ve que es desleal,
pues le remedia el dolor,
dando más fuerzas al mal.
- 1325 Luego el que amado se viere
no obliga en corresponder,
si daña, como se infiere.
Pues oíd cómo en querer
tampoco obliga el que quiere.
- 1330 Quien ama con fee más pura
pretende de su pasión
aliviar la pena dura
mirando aquella hermosura
que adora su corazón.
- 1335 El contento de miralla
le obliga al ansia de vella:
esto, en rigor, es amalla;
luego aquel gusto que halla
le obliga solo a querella.
- 1340 Y esto mejor se percibe
del que aborrecido está,
pues aquél amando vive,
no por el gusto que da,
sino por el que recibe.
- 1345 Los que aborrecidos son
de la dama que apetecen,

1326. *no obliga en corresponder*. No es favor corresponder al amor; más bien es dañosa la correspondencia, pues no hace sino aumentar el dolor del amante.

no sienten la desazón
porque cansa su pasión,
sino porque ellos padecen.

1350 Luego si por su tormento
el desdén siente quien ama,
el que quiere más atento
no quiere el bien de su dama,
sino su propio contento.

1355 A su propia conveniencia
dirige Amor su fatiga;
luego es clara consecuencia
que ni con amor se obliga,
ni con su correspondencia.

DIANA

1360 El amor es una unión
de dos almas, que su ser
truecan por transformación,
donde es fuerza que ha de haber
gusto, agrado y elección.

1365 Luego si el gusto es después
del agrado y la elección,
y ésta voluntaria es,
ya le debo obligación,
si no amante, de cortés.

CARLOS

1370 Si vuestra razón infiere
que el que ama hace obligación,
¿por qué os ofende el que quiere?

1348. *cansa*: En sus ediciones de *El desdén*, Alonso Cortés y Rico imprimen *causa* en vez de *cansa*, con lo cual se pierde el sentido: lo que dice Carlos en esta reflexión sobre el egoísmo de los amantes es que los desdeñados no piensan más que en su propia pesadumbre o “desazón”, y no en la que siente la dama, a quien “cansan” (fastidian, atormentan) con su porfía amorosa.

1360. En el perfecto amor se unen las almas de amante y amada: otra doctrina neoplatónica [León Hebreo 1947:201-202].

DIANA

Porque yo tendré razón
para lo que yo quisiere.

CARLOS

1375 Y ¿qué razón puede ser?

DIANA

Yo otra razón no prevengo
más que quererla tener.

CARLOS

Pues esa es la que yo tengo
para no corresponder.

DIANA

1380 ¿Y si acaso el tiempo os muestra
que vence vuestra porfía?

CARLOS

Siendo una la razón nuestra,
si se venciere la mía,
no es muy segura la vuestra.

Suenan los instrumentos.

LAURA

1385 Señora, los instrumentos
ya de ser hora dan señas
de comenzar el sarao
para las Carnestolendas.

1376. Tras un diálogo en que parecía aceptar la obligación del amor conforme a la razón, Diana termina diciendo que sencillamente *no quiere ser amada*. No importan la lógica y la razón; su gusto personal es superior a todo lo demás.*

1381. *vence vuestra porfía*: Hoy se diría "vence a vuestra porfía". En el Siglo de Oro no siempre se usaba *a* ante el "acusativo de persona o cosa personificada" [Lapesa 1981:405].

POLILLA

Y ya los príncipes vienen.

DIANA

1390 Tened todas advertencia
de prevenir los colores.

POLILLA

(¡Ah, señor, estar alerta!

CARLOS

¡Ay, Polilla, lo que finjo
toda una vida me cuesta!

POLILLA

1395 Calla, que de enamoralla
te hartarás al ir con ella,
por la obligación del día.

CARLOS

Disimula, que ya llegan.)

Salen los Príncipes y los Músicos cantando.

MÚSICOS

1400 *Venid los galanes
a elegir las damas,
que en Carnestolendas
Amor se disfraza.
Falarala, larala, etc.*

BEARNE

Dudoso vengo, señora,

1399. Estos versos de romance son adaptación de una canción de *El pintor de su deshonra* de Calderón (comedia publicada en 1650), donde el baile y el galanteo ocurren también durante las Carnestolendas de Barcelona.*

1405 pues, teniendo corta estrella,
 vengo fiado en la suerte.

D. GASTÓN

Aunque mi duda es la mesma,
el elegir la color
me toca a mí, que el ser buena,
1410 pues le toca a mi fortuna,
 ella debe cuidar della.

DIANA

Pues sentáos, y cada uno
elija color, y sea
como es uso, previniendo
1415 la razón para escogella,
 y la dama que le tiene
 salga con él, siendo deuda
 el enamorarla en él
 y el favorecerle en ella.

MÚSICOS

1420 *Venid los galanes*
 a elegir las damas, etc.

BEARNE

Esta es acción de fortuna,
y ella, por ser loca y ciega,
siempre le da lo mejor
1425 a quien menos partes tenga.
 Por ser yo el de menos partes,
 es forzoso que aquí sea
 quien tiene más esperanza,

1415. Cada color simbolizaba alguna cualidad humana; el ingenio y la discreción de los galanes se ostentan especialmente en esta escena, al explicar cada uno por qué ha elegido tal color.*

1416. *le tiene*. El *le* se refiere a “el color”; pero no deja de ser curioso que el “escogella” del verso inmediatamente anterior se refiera a “la color”. Véase la nota al v. 1174.

y así el escoger es fuerza
el color verde.

CINTIA

1430

(Si yo

escojo de lo que queda,
después de Carlos, yo elijo
al de Bearne.) Yo soy vuestra,
que tengo el verde. Tomad.

Dale una cinta verde.

BEARNE

1435

Corona, señora, sea
de mi suerte el favor vuestro,
que, a no serlo, elección fuera.

*Danzan una mudanza y pónense mascarillas y
retíranse a un lado, quedando en pie.*

MÚSICOS

Vivan los galanes

1440

*con sus esperanzas,
que para ser dichas
el tenerlas basta.*

Falarala, larala, [etc.]

D. GASTÓN

1445

Yo nunca tuve esperanza,
sino envidia, pues cualquiera
debe más favor que yo
a las luces de su estrella;
y, pues siempre estoy celoso,
azul quiero.

1437+. *mudanza*: "cierto número de movimientos que se hace en los bailes y danzas" (*Diccionario de Autoridades*).

FENISA

Yo soy vuestra,
que tengo el azul. Tomad.

Dale una azul.

D. GASTÓN

1450 Mudar de color pudiera,
pues ya, señora, mi envidia

con tan buena suerte cesa.

Danzan, y retíranse.

MÚSICOS

*No cesan los celos
por lograr la dicha,
1455 pues los hay entonces
de los que la envidian.
Falarala, falarala, [etc.]*

POLILLA

Y yo ¿he de elegir color?

DIANA

Claro está.

POLILLA

1460 Pues vaya fuera,
que ya salirme quería
a la cara, de vergüenza.

DIANA

¿Qué color pides?

1459. Polilla se finge forzado a expresar su pensamiento ("vaya fuera"), puesto que ya se muestra en su cara el color de la vergüenza.

POLILLA

Yo tengo
hecho el buche a damas feas,
de suerte que habrá de ser
1465 muy mala la que me quepa.
De las damas que aquí miro
no hay ninguna que no sea
como una rosa, y pues yo
la he de hacer mala por fuerza,
1470 por si ella es como una rosa,
yo la quiero rosa seca.
Rosa seca, sal acá.
¿Quién le tiene?

LAURA

Yo soy vuestra,
que tengo el color. Tomad.

Dale una cinta.

POLILLA

1475 ¿Yo aquí he de favorecerla
y ella a mí ha de enamorarme?

LAURA

No, sino al revés.

POLILLA

Pues vuelta:
enamóreme al revés.

LAURA

1480 Que no ha de ser eso, bestia,
sino enamorarme tú.

POLILLA

¿Yo? Pues toda la manteca,
hecha pringue en la sartén,

- 1485 a tu blancura no llega,
ni con tu pelo se iguala
la frisa de la bayeta,
ni dos ojos de jabón
más que los tuyos blanquean;
ni siete bocas hermosas,
las unas tras otras puestas,
1490 son tanto como la tuya;
y no hablo de pies y piernas,
porque no hilo tan delgado,
que aunque yo con tu belleza
he caído, no he caído,
1495 pues no cae el que no peca.

Danzan y retíranse.

MÚSICOS

- Quien a rosas secas
su elección inclina,
tiene amor de rosas
y temor de espinas.*
1500 *Falarala, etc.*

CARLOS

- Yo a elegir quedo el postrero,
y ha sido por la violencia
que me hace la obligación
de haber de fingir finezas;
1505 y pues ir contra el dictamen
del pecho es enojo y pena,
para que lo signifique,
de los colores que quedan,

1485. *frisa*: "tela ordinaria de lana, que sirve para forrar" (*Diccionario de la Academia*).

1486. *ojos de jabón*: "la mano que se da a la ropa con el jabón cuando se lava" (*Diccionario de Autoridades*).*

1510 pido el color nacarado.
¿Quién le tiene?

DIANA

Yo soy vuestra,
que tengo el nácar. Tomad.

Dale una cinta de nácar.

CARLOS

1515 Si yo, señora, supiera
el acierto de mi suerte,
no tuviera por violencia
fingir amor, pues ahora
le debo tener de veras.

Danzan y retíranse.

MÚSICOS

1520 *Iras significa
el color de nácar;
el desdén no es ira;
quien tiene iras ama.
Falarala, etc.*

POLILLA

1525 (Ahora te puedes dar
un hartazgo de finezas:
come para quince días,
mas no te ahítes con ellas.)

DIANA

Gué la música, pues,
a la plaza de las fiestas,

1527. *la plaza de las fiestas*: el *Clos* ('el cercado'), la plaza mencionada y descrita en *El pintor de su deshonra* de Calderón, adonde van todas las máscaras; hay tablado con músicos y espacio para danzar [Rico 1971:157].

y ya galanes y damas
vayan cumpliendo la deuda.

MÚSICOS

1530 *Vayan los galanes
todos con sus damas,
que en Carnestolendas
Amor se disfraza.
Falarala, etc.*

*Vanse todos de dos en dos, y al entrar se detienen
Diana y Carlos.*

DIANA

1535 (Yo he de rendir este hombre,
o he de condenarme a necia.)
¡Qué tibio galán hacéis!
Bien se ve en vuestra tibieza
que es violencia enamorar;
1540 y siendo el fingirlo fuerza,
no saberlo hacer no es falta
de amor, sino de agudeza.

CARLOS

Si yo hubiera de fingirlo
no tan remiso estuviera,
1545 que donde no hay sentimiento
está más prompta la lengua.

DIANA

Luego ¿estáis enamorado
de mí?

CARLOS

Si no lo estuviera,
no me atara este temor.

DIANA

1550 ¿Qué decís? ¿Hablaís de veras?

CARLOS

Pues si el alma lo publica,
¿puede fingirlo la lengua?

DIANA

Pues ¿no dijistes que vos
no podéis querer?

CARLOS

1555 Eso era
porque no me había tocado
el veneno desta fecha.

DIANA

¿Qué flecha?

CARLOS

1560 La desta mano,
que el corazón me atraviesa;
y, como el pez que introduce
su venenosa violencia
por el hilo y por la caña
y al pescador pasma y huela
el brazo con que la tiene,
a mí el alma me penetra
1565 el dulce, ardiente veneno
que de vuestra mano bella

1559-1563. El pez a que alude Carlos es el torpedo —o *la torpedo*, como se decía en el siglo xvii (con el género que la palabra tiene en latín): la torpedo posee esta “maravillosa” particularidad: “que teniéndola el pescador asida, comunica tan grande frialdad por las cuerdas de la red o por el sedal y la caña, que le hace perder el movimiento del brazo y le deja sin sentido” (Covarrubias, s.v. *torpedo*, artículo añadido por Benito Remigio Noydens en la ed. de 1674). Esa “frialdad” —esa “venenosa violencia”, como dice Carlos— es, por supuesto, la electricidad.

se introduce por la mía
y hasta el corazón me llega.

DIANA

1570 (¡Albricias, ingenio mío,
que ya rendí su soberbia!
Ahora probará el castigo
del desdén de mi belleza.)
Que, en fin, évos no imaginabais
querer, y queréis de veras?

CARLOS

1575 Toda el alma se me abrasa,
todo mi pecho es centellas.
Temple en mí vuestra piedad
este ardor que me atormenta.

DIANA

Soltad. ¿Qué decís? Soltad.

Quítase la mascarilla Diana y suéltale la mano.

1580 ¿Yo favor? La pasión ciega
para el castigo os disculpa,
mas no para la advertencia.
¿A mí me pedís favor
diciendo que amáis de veras?

CARLOS

1585 (¡Cielos, yo me despeñé!
Pero válgame la enmienda.)

1583. *pedís*: En las ediciones de 1654 y 1677 se lee *pides*, errata evidente, puesto que en el verso siguiente Diana le habla a Carlos de *vos*, tratamiento que constantemente usan los personajes nobles (salvo al final de la comedia, v. 2916). También debe de ser error tipográfico *dices* (en vez de *decís*) en el v. 2463.

DIANA

1590 ¿No os acordáis de que os dije
que en queriéndome era fuerza
que sufrieseis mis desprecios
sin que os valiese la queja?

CARLOS

Luego ¿de veras habláis?

DIANA

Pues ¿vos no queréis de veras?

CARLOS

1595 ¿Yo, señora? Pues ¿se pudo
trocar mi naturaleza?
¿Yo querer de veras? ¿Yo?
¡Jesús, qué error! ¿Eso piensa
vuestra hermosura? ¿Yo amor?
Pues, cuando yo le tuviera,
de vergüenza le callara.
1600 Esto es cumplir con la deuda
de la obligación del día.

DIANA

1605 ¿Qué decís? (¡Yo estoy muerta!)
¿Que no es de veras? (¿Qué escucho?)
Pues ¿cómo aquí...? (¡Hablar no acierta
mi vanidad, de corrida!)

CARLOS

Pues vos, siendo tan discreta,
¿no conocéis que es fingido?

1604. *Hablar*: debiera ser “a hablar” (véase la nota al v. 447).

1605. *corrida*: ‘confusa’, ‘avergonzada’ (*Diccionario de la Academia*). También en el v. 1721.

DIANA

1610 Pues ¿aquello de la flecha,
del pez, el hilo y la caña,
y decir que el desdén era
porque no os había tocado
del veneno la violencia?

CARLOS

1615 Pues eso es fingirlo bien.
¿Tan necio queréis que sea
que cuando a fingir me pongo
lo finja sin apariencias?

DIANA

1620 (¿Qué es esto que me sucede?
¿Yo he podido ser tan necia
que me haya hecho este desaire?
Del incendio desta afrenta
el alma tengo abrasada.
Mucho temo que lo entienda.
Yo he de enamorar a este hombre,
si toda el alma me cuesta.)

CARLOS

1625 Mirad que esperan, señora.

DIANA

(¡Que a mí este error me suceda!)
Pues ¿cómo vos...?

CARLOS

¿Qué decís?

1624. El uso de *si* con indicativo para expresar lo mismo que *aunque* con subjuntivo es frecuente en el Siglo de Oro. Otro ejemplo en el v. 1983.

DIANA

(¿Qué iba yo a hacer? ¡Ya estoy ciega!)
Ponéos la máscara y vamos.

CARLOS

1630 (No ha sido mala la emienda.
¡Ah, cruel! ¡Ah, ingrata! ¡Ah, fiera!
¡Yo echaré sobre mi fuego
toda la nieve del Etna!)

DIANA

1635 Cierta que sois muy discreto,
y lo fingís de manera
que lo tuve por verdad.

CARLOS

1640 Cortesanía fue vuestra
el fingiros engañada,
por favorecer con ella;
que con eso habéis cumplido
con vuestra naturaleza
y la obligación del día,
pues fingiendo la cautela
1645 de engañaros, porque a mí
me dais crédito con ella,
favorecéis el ingenio
y despreciáis la fineza.

DIANA

1650 (Bien agudo ha sido el modo
de motejarme de necia;

1632. En este verso y el siguiente aparece una imagen que era lugar común: el fuego del Etna bajo la nieve de su cumbre. Más de cien años después Ramón de la Cruz se servirá literalmente de estos dos versos en su sainete *El caballero de Medina* [*Sainetes*, I, 1915, p. 145]. Es evidente que Moreto seguía teniendo lectores entusiastas en el siglo XVIII.

1644. *cautela*: 'astucia para engañar', 'trampa'.

mas así le he de engañar.)
Venid, pues, y aunque yo sepa
que es fingido, proseguid,
que eso a estimaros me empeña
1655 con más veras.

CARLOS

¿De qué suerte?

DIANA

Hace a mi desdén más fuerza
la discreción que el amor,
y me obligáis más con ella.

CARLOS

(¡Quién no entendiese tu intento!
1660 Yo le volveré la flecha.)

DIANA

¿No proseguís?

CARLOS

No, señora.

DIANA

¿Por qué?

CARLOS

Me ha dado tal pena
el decirme que os obligo,
que me ha hecho perder la senda
1665 del fingirme enamorado.

DIANA

Pues vos ¿qué perder pudierais
en tenerme a mí obligada
con vuestra atención discreta?

CARLOS

Arriesgarme a ser querido.

DIANA

1670 Pues ¿tan mal os estuviera?

CARLOS

Señora, no está en mi mano;
y si yo en eso me viera,
fuera cosa de morirme.

DIANA

1675 (¡Que esto escuche mi belleza!)
Pues ¿vos presumís que yo
puedo querereros?

CARLOS

1680 Vos mesma
decís que la que agradece
está de querer muy cerca;
pues quien confiesa que estima,
¿que falta para que quiera?

DIANA

1685 Menos falta para injuria
a vuestra loca soberbia;
y eso poco que le falta,
pasando ya de grosera,
quiero escusar en dejaros.
Idos.

CARLOS

Pues ¿cómo a la fiesta
queréis faltar? ¿Puede ser
sin dar causa a otra sospecha?

1678. Reaparece el tema de la raya muy delgada entre el agradecimiento y el amor (vv. 563 y siguientes), entre la frialdad y la grosería (vv. 1681-1685).

DIANA

- 1690 Ese riesgo a mí me toca.
Decid que estoy indispuesta,
que me ha dado un accidente.

CARLOS

Luego con eso licencia
me dais para no asistir.

DIANA

Si os mando que os vais, ¿no es fuerza?

CARLOS

- 1695 Me habéis hecho un gran favor.
Guarde Dios a Vuestra Alteza.

Vase.

DIANA

- 1700 ¿Qué es lo que pasa por mí?
¡Tan corrida estoy, tan ciega,
que si supiera algún medio
de triunfar de su soberbia,
aunque arriesgara el respeto,
por rendirle a mi belleza,
a costa de mi decoro
comprara la diligencia!

Sale Polilla

POLILLA

- 1705 ¿Qué es esto, señora mía?
¿Cómo se ha agitado la fiesta?

1691. *accidente*: "Indisposición o enfermedad que sobreviene repentinamente y priva de sentido, de movimiento, o de ambas cosas" (*Diccionario de la Academia*). También en el v. 2030.

1694. *vais*. Hoy, *vayáis*. En el Siglo de Oro coexistían *vayamos* y *vayáis* con los subjuntivos *vamos* y *vais* [Lapesa 1981:395].

DIANA

Hame dado un accidente.

POLILLA

1710 Si es cosa de la cabeza,
dos parches de tacamaca,
y que te traigan las piernas.

DIANA

No tienen piernas las damas.

POLILLA

Pues por esa razón mesma
digo yo que te las traigan.
Mas ¿qué ha sido tu dolencia?

DIANA

1715 Aprieto del corazón.

POLILLA

1720 ¡Jesús! Pues si no es más de ésa,
sangrarte y purgarte luego,
y echarte unas sanguijuelas,
dos docenas de ventosas,
y al instante estarás buena.

DIANA

Caniquí, yo estoy corrida
de no vencer la tibieza
de Carlos.

1709. *tacamaca*: "Especie de goma o resina que sale de un árbol del mismo nombre" (*Diccionario de Autoridades*). Se usaba en farmacia.

1710. *traer las piernas*: "dar friegas en ellas" (*Diccionario de Autoridades*). Pero aquí *traer*, en su sentido ordinario de 'llevar' o 'tener', permite el chiste de Polilla en el v. 1713.

1711. Diana le reprocha a Polilla el haber soltado una palabra tan vulgar hablando con una dama.*

POLILLA

Pues ¿eso dudas?
¿Quieres que por ti se pierda?

DIANA

1725 Pues ¿cómo se ha de perder?

POLILLA

Hazle que tome una renta.
Pero, de veras hablando,
tú, señora, ¿no deseas
que se enamore de ti?

DIANA

1730 Toda mi corona diera
por verle morir de amor.

POLILLA

Y ¿es eso cariño o tema?
La verdad, ¿te entra el Carlillos?

DIANA

1735 ¿Qué es “cariño”? Yo soy peña.
Para abrasarle a desprecios,
a desaires y a violencias,
lo deseo sólo.

POLILLA

(¡Zape!
Aún está verde la breva;

1726. *renta*: en este caso, no el beneficio derivado de casas o haciendas, sino ‘juro real’ o ‘papel de Estado’, es decir, préstamos hechos al Estado para ayudar a cubrir la deuda pública. Al comprador de tales juros se le prometía un pago importante de intereses o “renta”; pero, como la Corona declaraba bancarota casi cada veinte años, el beneficio recibido de los juros iba bajando constantemente; no se redimía en su totalidad sino un porcentaje muy bajo.*

1734. ¿*Qué es “cariño”*?: Para el sentido de esta pregunta véase la nota al v. 635.

1740 mas ella madurará,
 como hay muchachos y piedras.)

DIANA

Yo sé que él gusta de oír
cantar.

POLILLA

Mucho, como sea
la Pasión o algún buen salmo
cantado con castañetas.

DIANA

1745 ¿Salmo? ¿Qué dices?

POLILLA

Es cosa,
señora, que esto le eleva.
Lo que es música de salmos,
pierde su juicio por ella.

DIANA

Tú has de hacer por mí una cosa.

POLILLA

¿Qué?

DIANA

1750 Abierta hallarás la puerta
 del jardín; yo con mis damas
 estaré allí, y, sin que él sepa
 que es cuidado, cantaremos;

1743. Véase la nota al v. 437. De nuevo hace Polilla alusiones poco reverentes. Cantar un salmo al son de castañetas (v. 1744) no es el modo más devoto de hacerlo. Véase también el v. 1768.

1753. *que es cuidado*: 'que es cosa pensada y ejecutada de propósito'.

1755 tú has de decir que le llevas
 por que nos oiga cantar,
 diciendo que, aunque le vean,
 a ti te echarán la culpa.

POLILLA

1760 Tú has pensado brava treta,
 porque en viéndote cantar
 se ha de hacer una jalea.

DIANA

Pues ve a buscarle al momento.

POLILLA

1765 Llevaréle con cadena.
 A oír cantar irá el otro
 tras un entierro; mas sea
 buen tono.

DIANA

¿Qué te parece?

POLILLA

Alguna cosa burlesca
que tenga mucha alegría.

DIANA

¿Como qué?

POLILLA

Un requiem aeternam.

DIANA

Mira que voy al jardín.

1769. Este jardín se transforma metafóricamente en paraíso terrenal. Diana es Eva, y Carlos es primero Adán (vv. 1770-1771) y luego la serpiente tentadora (v. 1774).

POLILLA

1770 Pues ponte como una Eva,
para que caiga este Adán.

DIANA

Allá espero.

Vase.

POLILLA

¡Norabuena,

que tú has de ser la manzana
y has de llevar la culebra!

1775 Señores, ¡que estas locuras
ande haciendo una Princesa!
Mas, quien tiene la mayor,
¿qué mucho que estotras tenga?

1780 Porque las locuras son
como un plato de cerezas,
que en tirando de la una,
las otras se van tras ella.

Sale Carlos.

CARLOS

¿Polilla amigo?

POLILLA

Carlos, ¡bravo cuento!

CARLOS

Pues ¿qué ha habido de nuevo?

Después se añade que Diana, como manzana del Edén, atraerá a la culebra (Carlos). Las comparaciones resultan algo confusas, pero se entiende la idea general. Rico [1971:176] recoge menciones del jardín del Edén en otras dos comedias de Moreto: *No puede ser* y *El caballero*.

POLILLA

Vencimiento.

CARLOS

1785 Pues tú ¿qué has entendido?

POLILLA

Que, para enamorarte, me ha pedido
que te lleve al jardín, donde has de vella
más hermosa y brillante que una estrella,
cantando con sus damas;
1790 que, como te imagina duro tanto,
ablandarte pretende con el canto.

CARLOS

¿Eso hay? Mucho lo extraño.

POLILLA

Mira si es liviandad de buen tamaño,
y si está ya harto ciega,
1795 pues esto hace y de mí a fiarlo llega.

Tañen dentro.

CARLOS

Ya escucho el instrumento.

POLILLA

Esta ya es tuya.

CARLOS

Calla, que cantan ya.

POLILLA

Pues ¡aleluya!

Cantan

1800 *Olas eran de zafir
las del mar sola esta vez,
con el que siempre le aclaman
los mares segundo rey.*

POLILLA

Vamos, señor.

CARLOS

¿Qué dices? Que yo muero.

POLILLA

Deja eso a los pastores del Arcadia
y vámonos allá, que esto es primero.

CARLOS

1805 Y ¿qué he de hacer?

POLILLA

Entrar y no miralla
y divertirte con la copia bella
de flores; y aunque ella
se haga rajas cantando, no escuchalla,
por que se abraze.

CARLOS

No podré emprendello.

1798. *zafir*: color asociado especialmente con reyes y altos dignatarios de la Iglesia (Covarrubias, citando a Pierio Valeriano).

1803. Decir que alguien muere de amor —observa Polilla— estará bien en poesías o novelas pastoriles; en la vida real sería una estupidez. Obsérvese que la heroína de *El desdén* se llama como el personaje central de la *Diana* de Montemayor, la novela pastoril por excelencia. No sólo había pasado ya de moda en el siglo xvii el sentimentalismo de la novela pastoril, sino que era objeto de mofas y parodias burlescas [Avalle-Arce 1959:233-234].

1806. *copia*: 'abundancia' (*Diccionario de la Academia*).

1808. *hacerse rajas*: 'hacerse pedazos' (*Diccionario de la Academia*).

POLILLA

- 1810 ¿Cómo no? ¡Vive Cristo que has de hacello,
o te tengo de dar con esta daga
que traigo para eso, que esta llaga
se ha de curar con escozor.

CARLOS

 No intentes
eso, que no es posible que lo allanes.

POLILLA

- 1815 Señor, tú has de sufrir polvos de Joanes,
que toda el alma tienes ya podrida.

Cantan dentro.

CARLOS

Otra vez cantan; oye, por tu vida.

POLILLA

¡Pesia mi alma, vamos,
no en eso tiempo pierdas!

CARLOS

- Atendamos,
1820 que luego entrar podemos.

POLILLA

Allá, desde más cerca, escucharemos.
¡Anda con Barrabás!

CARLOS

Oye primero.

1815. *povos de Juanes*: 'óxido mercúrico'; nueva mención de medicamentos usados en el tratamiento de la sífilis (véanse los vv. 700-714 y 1203).

1818. Para que conste el heptasílabo hay que hacer hiato entre *mi* y *alma*. Véase la nota al v. 461. Sobre la expresión *pesia mi alma* véase la nota al v. 1138.

POLILLA

Has de entrar, ¡vive Dios!

CARLOS

Oye.

POLILLA

No quiero.

Métele a empujones.

*Salen Diana y todas las Damas en guardapieses y
justillos, cantando.*

DAMAS

1825 *Olas eran de zafir
las del mar sola esta vez,
con el que siempre le aclaman
los mares segundo rey.*

DIANA

¿No habéis visto entrar a Carlos?

CINTIA

1830 No sólo no le hemos visto,
mas ni aun de que venir pueda
en el jardín hay indicio.

DIANA

Laura, ten cuenta si viene.

1823+. Aunque no hay acotación que lo diga, ni en el diálogo mención alguna de "traer luces", esta escena crucial debiera tener lugar de noche. Damas y galanes han salido al nocturno sarao de la plaza. —El *guardapiés* (plural *guardapieses*) es "un género de vestido... que se ciñe y ata por la cintura... y baja en redondo hasta los pies" (*Diccionario de Autoridades*). Sobre esta prenda va la falda exterior, o sea la basquiña. El *justillo* es "un vestido interior ajustado al cuerpo a modo de jubón, de quien se diferencia en no tener mangas" (*Diccionario de Autoridades*).*

LAURA

Ya yo, señora, lo miro.

DIANA

1835 Aunque arriesgue mi decoro,
he de vencer sus desvíos.

LAURA

1840 Cierta que estás tan hermosa,
que ha de faltarle el sentido
si te ve y no se enamora.
Mas, señora, ya le he visto,
ya está en el jardín.

DIANA

¿Qué dices?

LAURA

Que con Caniquí ha venido.

DIANA

Pues volvamos a cantar,
y sentáos todas conmigo.

Siéntanse todas, y salen Polilla y Carlos.

POLILLA

No te derritas, señor.

CARLOS

1845 Polilla, ¿no es un prodigio
su belleza? En aquel traje
doméstico es un hechizo.

POLILLA

¡Qué bravas están las damas
en guardapiés y justillo!

CARLOS

1850 ¿Para qué son los adornos
donde hay sin ellos tal brío?

POLILLA

Mira: éstas son como el cardo,
que el hortelano advertido
le deja las pencas malas,
1855 que, aunque no son de servicio,
abultan para venderle;
pero, después de vendido,
sólo se come el cogollo.
Pues las damas son lo mismo:
1860 lo que se come es aquesto,
que el moño y el artificio
de las faldas son las pencas
que se echan a los borricos.
Pero ¡vuelve allá la cara!
1865 ¡No mires, que vas perdido!

CARLOS

Polilla, no he de poder.

POLILLA

¿Qué llamas “no”? ¡Vive Cristo
que has de meterte la daga
si vuelves!

Pónele la daga a la cara

CARLOS

Ya no la miro.

1867: ¿Qué llamas “no”? Véase nota al v. 635.

POLILLA

1870 Pues la estás oyendo, engaña
los ojos con los oídos.

CARLOS

1875 Pues vámonos alargando,
porque si canta, el no oírlo
no parezca que es cuidado,
sino divertirme el sitio.

CINTIA

Ya te escucha: cantar puedes.

DIANA

Ansí vencerle imagino.

Cantan.

1880 *El que sólo de su abril
escogió mayo cortés,
por gala de su esperanza,
las flores de su desdén...*

DIANA

¿No ha vuelto a oír?

LAURA

No, señora.

DIANA

¿Cómo no? Pues ¿no me ha oído?

1872. *vámonos alargando*: El sentido de *alargarse* es aquí 'alejarse', 'desviarse'. Carlos se ha propuesto evitar la presencia de Diana, y su pretexto para alejarse es admirar las bellezas del jardín.

1874. *cuidado*: 'hecho de propósito', como en el v. 1753.

1878. Es vagamente posible que esta canción, continuada en los vv. 1892-1895, aluda a "los mayos", la fiesta del último día de abril, en que los mozos agasajan con canto y música a las solteras.

CINTIA

Puede ser, porque está lejos.

CARLOS

1885 En toda mi vida he visto
 más bien compuesto jardín.

POLILLA

Vaya deso, que eso es lindo.

DIANA

1890 El jardín está mirando:
 ¿este hombre está sin sentido?
 ¿Qué es esto? Cantemos todas
 para ver si vuelve a oírnos.

Cantan todas.

*A tan dichoso favor
sirva tan florido mes;
por gloria de su trofeos,
rendido le bese el pie.*

1895

CARLOS

¡Qué bien hecho está aquel cuadro
de sus armas! ¡Qué pulido!

POLILLA

Harto más pulido es eso.

DIANA

¡Que esto escucho! ¡Que esto miro!

1886. El jardín "compuesto", muy apreciado en esta época, era un despliegue del arte topiaria, que mediante la poda y el arreglo de plantas y arbustos formaba animales, letras, castillos, cuadros de armas (véanse los vv. 1896-1897), etc.*

1898. *pulido*: En el verso anterior significa 'primoroso'; ahora Polilla emplea la palabra en el sentido de 'sutil' o 'astuto' (jerga de los rufianes).

1900 ¿Los cuadros está alabando
 cuando yo canto?

CARLOS

 No he visto
hiedra más bien enlazada.
¡Qué hermoso verde!

POLILLA

 Eso pido:
dale en lo verde, que engordas.

DIANA

1905 No me ha visto o no me ha oído.
 Laura, al descuido le advierte
 que estoy yo aquí.

Levántase Laura.

CINTIA

 (Este capricho
la ha de despeñar a amar.)

LAURA

1910 Carlos, estad advertido
 que está aquí dentro Diana.

CARLOS

Tiene aquí un famoso sitio:
los laureles están buenos;
pero entre aquellos jacintos,
aquel pie de guindo afea.

1904. Polilla felicita irónicamente a Carlos por mirar sólo el jardín: lo compara con una bestia, pues "las bestias comiendo verde se ponen lozanas" (Covarrubias, s.v. *retoçar*). O sea, el no mirar a Diana le será muy provechoso.

1914. *pie*: 'tronco', pero "muchas veces se toma por el árbol entero, con especialidad cuando es pequeño" (*Diccionario de Autoridades*). En el verso siguiente emplea

POLILLA

1915 ¡Oh, qué lindo pie de guindo!

DIANA

¿No se lo advertiste, Laura?

LAURA

Ya, señora, se lo he dicho.

DIANA

Ya no yerra de ignorancia;
pues ¿cómo está divertido?

*Pasan por delante de ellas, llevándole Polilla la daga
junto a la cara, por que no vuelva.*

POLILLA

1920 Señor, por aquesta calle
pasa sin mirar.

CARLOS

Rendido
estoy a mi resistencia;
volver temo.

POLILLA

¡Ten, por Cristo,
que te herirás con la daga!

CARLOS

1925 Yo no puedo más, amigo.

POLILLA

Hombre, mira que te clavás.

Polilla una frase proverbial, "¡Oh, qué lindo pie de guindo!"; según Correas "Oh, qué lindo es irónico", y se añade *pie de guindo* sólo por la rima.

1919. *divertido*: 'distráido', 'entretenido en otra cosa'. Cf. vv. 1806 y 1939.

CARLOS

¿Qué quieres? Ya me he vencido.

POLILLA

Vuelve por estotro lado.

CARLOS

¿Por acá?

POLILLA

Por allá digo.

DIANA

1930 ¿No ha vuelto?

LAURA

Ni lo imagina.

DIANA

Yo no creo lo que miro;
Fenisa, ve tú al descuido,
y vuelve a darle el aviso.

Levántase Fenisa.

POLILLA

1935 Otro correo dispara,
mas no dan lumbre los tiros.

1932. *descuido*: Parecería haber aquí un defecto de versificación, pues para el oído moderno *descuido* es asonante de *miro* (v. 1931) y de *aviso* (v. 1933), y las reglas prohíben tres asonancias seguidas [Rico 1971:182]. Pero no era así para Moreto y sus contemporáneos, que evidentemente pronunciaban *descüido*, no *descuido*. “En virtud de una tendencia fonética, la acentuación actual es *cuida*, pero todavía Góngora, Vélez de Guevara y Calderón acentuaban *cüida*” (Corominas, s.v. *cuidar*). Tanto Michaëlis [1870:v. 1922] como Alonso Cortés [1916:236] “corrigen” el supuesto defecto e imprimen así este v. 1932: “ve tu al descuido, Fenisa”.

1934. Diana despacha o “dispara” otro correo (Fenisa) en esta batalla de amor, pero los tiros no tienen el efecto deseado.

FENISA

¿Carlos?

CARLOS

¿Quién llama?

POLILLA

¿Quién es?

FENISA

Ved que Diana os ha visto.

CARLOS

1940

Admirado desta fuente,
en verla me he divertido
y no había visto a Su Alteza;
decid que ya me retiro.

DIANA

¡Cielos! sin duda se va.
¡Oíd, escuchad! ¡A vos digo!

Levántase.

CARLOS

¿A mí, señora?

DIANA

Sí, a vos.

CARLOS

1945

¿Qué mandáis?

DIANA

¿Cómo, atrevido,

1943. *Oíd*: ha de pronunciarse en una sola sílaba (véase la nota siguiente).

habéis entrado aquí dentro,
sabiendo que en mi retiro
estaba yo con mis damas?

CARLOS

1950 Señora, no os había visto:
la hermosura del jardín
me llevó, y perdón os pido.

DIANA

(Esto es peor, que aun no dice
que para escucharme vino.)
Pues ¿no me oístes?

CARLOS

No, señora.

DIANA

1955 No es posible.

CARLOS

Un yerro ha sido,
que sólo enmendarse puede
con no hacer más el delito.

Vase.

CINTIA

Señora, este hombre es un tronco.

DIANA

1960 Dejadme, que sus desvíos
el sentido han de quitarme.

1954. *me oístes*: Si para el lector moderno es algo violenta la sinéresis de *oíd* en el v. 1943, más violenta aún le resulta la de *oístes*, porque aquí se añade la sinalefa entre *me* y *oístes*, de manera que *me-ois* cuenta como una sola sílaba.

CINTIA

(Laura, esto va ya perdido.

LAURA

Si ella no está enamorada
de Carlos, ya va camino.)

Vase.

DIANA

1965 ¡Cielos! ¿Qué es esto que veo?
Un Etna es cuanto respiro.
¡Yo despreciada!

POLILLA

Eso sí,
¡pesa su alma!, dé brincos.

DIANA

¿Caniquí?

POLILLA

¿Señora mía?

DIANA

¿Qué es esto? ¿Este hombre no vino
a escucharme?

POLILLA

1970 Sí, señora.

DIANA

Pues ¿cómo no ha vuelto a oírlo?

POLILLA

Señora, es loco de atar.

DIANA

Pues ¿qué respondió o qué dijo?

POLILLA

Es vergüenza.

DIANA

Dilo, pues.

POLILLA

1975 Que cantabais como niños
de escuela, y que no quería
escucharos.

DIANA

¿Eso ha dicho?

POLILLA

Sí, señora.

DIANA

¿Hay tal desprecio?

POLILLA

Es un bobo.

DIANA

¡Estoy sin juicio!

POLILLA

No hagas caso...,

DIANA

1980 ¡Estoy mortal!

POLILLA

...que es un bárbaro.

DIANA

Eso mismo
me ha de obligar a rendirle,
si muero por conseguirlo.

Vase.

POLILLA

1985 ¡Buena va la danza, alcalde,
y da en la albarda el granizo!

1984. *alcalde*: "en algunas danzas, el principal de ellas o el que las guía y conduce" (*Diccionario de la Academia*). La expresión *Buena va la danza* (que aparece ya en el v. 1047) es parte de un refrán, "Buena va la danza, señora Maripérez, con cascabeles", recogido por Correas. También Correas explica el dicho "Salta como granizo en albarda": "Dícese del mal sufrido". En este caso, la mal sufrida es Diana.

JORNADA TERCERA

Salen Carlos, Polilla, Don Gastón y el de Bearne.

BEARNE

Carlos, nuestra amistad nos da licencia
de valernos de vos para este intento.

CARLOS

Ya sabéis que es segura mi obediencia.

BEARNE

En fee de eso, os consulto el pensamiento.

POLILLA

1990 Va de consulta, y salga la propuesta,
que todo lo demás es molimiento.

BEARNE

1995 Ya vos sabéis que no ha quedado fiesta,
fineza, ostentación, galantería,
que no haya sido de los tres compuesta
para vencer la injusta antipatía
que nos tiene Diana, sin debella
ni aun lo que debe dar la cortesía:
pues habiendo salido vos con ella,
la obligación y el uso de la suerte,
2000 por no favoreceros, atropella,
y la alegría del festín convierte

1989. *en fee de eso*: 'con esa seguridad'.

1991. *molimiento*: 'fatiga, cansancio, molestia' (*Diccionario de la Academia*).

1993. *ostentación*: Grafía hiperculta, pues la palabra latina es *ostentatio*. La -b- se debe seguramente a "contaminación" con *obsuro*. Véase la nota al v. 1300.

1998. Carlos "salió" con Diana por la suerte de los colores: fue ella quien le tocó en suerte.

en queja de sus damas y en desprecio
de nosotros, si el término se advierte.

2005 Y de nuestro decoro haciendo aprecio,
más que de nuestro amor, nos ha obligado
solamente a vencer su desdén necio;

y el gusto quedará desempeñado
de los tres, si la viésemos vencida
de cualquiera de todos al cuidado.

2010 Para esto, pues, traemos prevenida
yo y don Gastón la industria que os diremos,
que si a esta flecha no quedare herida,
no queda ya camino que intentemos.

CARLOS

¿Qué es la industria?

D. GASTÓN

2015 Que pues para estos días
todos por suerte ya damas tenemos,
prosigamos en las galanterías
todos sin hacer caso de Diana,
pues ella se escusó con sus porfías.

2020 Que si a ver llega su altivez tirana,
por su desdén, su adoración perdida,
si no de amante, se ha de herir de vana;
y en conociendo indicios de la herida,
nuestras finezas han de ser mayores,
hasta tenerla en su rigor vencida.

2003. *término*: “forma o modo de portarse o hablar” (*Diccionario de la Academia*), es decir, ‘conducta’.*

2004. “Haciendo aprecio” de su propio decoro más que de su amor, ellos han tenido que esforzarse por vencer el desdén de Diana.

2009. *cuidado*: ‘solicitud, atención’ (*Diccionario de la Academia*).

2011. *yo y don Gastón*: el orden de los sujetos no es el actual. Rodríguez Marín [1927:II, 244-246] cita varios casos y aduce una regla de la *Gramática* de Nebrija según la cual aun decir “El Rey y yo” es incorrecto: el hablante debe nombrarse primero.

POLILLA

- 2025 No es ése mal remedio, mas, señores,
 eso es lo mismo que a cualquier doliente
 el quitarle la cena los doctores.

BEARNE

- Pero si no es remedio suficiente,
 cuando no alivie o temple la dolencia,
2030 sirve de que no crezca el accidente.
 Si a Diana la ofende la decencia
 con que la festejamos, porfialla
 sólo será crecer su resistencia.
 Ya no queda más medio que dejalla;
2035 pues si la ley que dio Naturaleza
 no falta en ella, así hemos de obligalla,
 porque en viendo perdida la fineza
 la dama, aun de aquel mismo que aborrece,
 sentirlo es natural en la belleza.
2040 Que la veneración de que carece,
 aunque el gusto cansado la desprecia,
 la vanidad del alma [la] apetece;
 y si le falta lo que el alma aprecia,
 aunque lo calle allá su sentimiento,
2045 la estará a solas condenando a necia.
 Y cuando no se logre el pensamiento
 de obligarla a querer, en que lo sienta
 queda vengado bien nuestro tormento.

CARLOS

- Lo que, ofendido, vuestro amor intenta,
2050 por dos causas de mí queda acetado:
 una, el ser fuerza que ella lo consienta,
 porque eso su desdén nos ha mandado;

2042. Se pone *la* entre corchetes porque falta en las dos ediciones antiguas: en la de 1654 seguramente por descuido del impresor, y en la de 1677 por repetición mecánica del error.

y otra, que, sin amor, ese desvío
no me puede costar ningún cuidado.

BEARNE

2055 Pues la palabra os tomo.

CARLOS

Yo la fío.

BEARNE

Y aun de Diana el nombre a nuestro labio
desde aquí le prohíba el albedrío.

D. GASTÓN

Ése contra el desdén es medio sabio.

CARLOS

Digo que de mi parte lo prometo.

BEARNE

2060 Pues vos veréis vengado nuestro agravio.

D. GASTÓN

Vamos y, aunque se ofenda su respeto,
en festejar las damas prosigamos
con más finezas.

CARLOS

Yo el desvío aceto.

BEARNE

2065 Pues si a un tiempo todos la dejamos,
cierto será el vencerla.

CARLOS

Ansí lo creo.

BEARNE

Vamos, pues, don Gastón.

D. GASTÓN

Bearne, vamos.

BEARNE

Logrado habéis de ver nuestro deseo.

Vanse.

POLILLA

Señor, esta es brava traza
y medida a tu deseo,
2070 que esto es echarte el ojeo,
por que tú mates la caza.

CARLOS

Polilla, imujer terrible!
¡Que aun no quiera tan picada!

POLILLA

Señor, ella está abrasada,
2075 mas rendirse no es posible.

Ella te quiere, señor,
y dice que te aborrece,
mas lo que ira le parece
es quintaesencia de amor;
2080 porque, cuando una mujer
de los desdenes se agravia,
bien puede llamarlo rabia,
mas es rabiarse por querer.

Día y noche está tratando

2070. *echar el ojeo*: espantar la caza para hacerla llegar adonde el cazador está esperando.

2078. Es lo que habían cantado los músicos en el v. 1520, "quien tiene iras ama".

2085 cómo vengar su congoja;
mas no temas que te coja,
que ella te dará bien blando.

CARLOS
¿Qué dice de mí?

POLILLA
Te acusa,
dice que eres un grosero,
2090 desatento, majadero.
Y yo, que entiendo la musa,
digo: “Señora, es un loco,
un sucio”; y ella después
vuelve por ti y dice: “No es,
2095 que ni tanto ni tan poco”.
En fin, por que sus desvelos
no se logren, yo imagino
que ahora toma otro camino
y quiere picarte a celos.
2100 Conoce tú la varilla;
y si acaso te la echa,
disimula y di a la flecha,
riendo: “Hágote cosquilla”,
que ella se te vendrá al ruego.

CARLOS
2105 ¿Por qué?

POLILLA
Porque, aunque se enoje,
quien cuando siembra no coge,

2091. *entender la musa*: ‘conocer la intención o malicia’ de alguien (*Diccionario de la Academia*).

2099. *picar*: ‘enojar y provocar’ (*Diccionario de la Academia*); igual sentido en el v. 2073. El objeto de tal estrategia es estimular el amor. En los vv. 2100-2102 se habla de la acción de “picar” físicamente con varilla o flecha.

va a pedir limosna luego;
esto es, señor, evidencia.
Lope, el fénix español,
2110 de los ingenios el sol,
lo dijo en esta sentencia:
“Quien tiene celos y ofende,
¿qué pretende?
La venganza de un desdén;
2115 y si no le sale bien,
vuelve a comprar lo que vende.”
Mas ya los príncipes van
sus músicas previniendo.

CARLOS
Irme con ellos pretendo.

POLILLA
2120 Con eso juego te dan.

CARLOS
Diana viene.

POLILLA
Pues cuidado,
y escápate.

CARLOS
Voyme luego.

Vase.

POLILLA
Vete, que, si nos ve el juego,
perderemos lo envidado.

2111. No se ha localizado esta “sentencia” en el océano de la obra de Lope.
2124. *lo envidado*: ‘lo apostado’; véase también antes, v. 1228.

Cantan dentro, y va saliendo Diana.

MÚSICOS

2125 *Pastores, Cintia me mata;
Cintia es mi muerte y mi vida;
yo de ver a Cintia vivo
y muero por ver a Cintia.*

DIANA

¡Tanta Cintia!

POLILLA

Es el reclamo
del bearnés.

DIANA

2130 ¡Finezas necias!

Aparte.

POLILLA

(Todo esto es echar especias
al guisado de mi amo.)

DIANA

2135 Por no ver estas contiendas
de que a sus damas alaben,
deseo ya que se acaben
aquestas Carnestolendas.

POLILLA

2140 Eso es ya rigor tirano.
Deja, señora, querer,
si no quieres; que eso es ser
el perro del hortelano.

2140. "El perro del hortelano, que ni come las berzas ni las deja comer al extraño" (Correas).*

DIANA

Pues ¿no es cosa muy cansada
oír músicas precisas
de Cintias, Lauras, Fenisas,
cada instante?

POLILLA

Si te enfada

2145 ver tu nombre en verso escrito,
 ¿qué han de hacer sino *cintiar*,
 laurear y *fenisar*,
 que *dianar* es delito?

2150 Y el bearnés tan fino está
 con Cintia, que está en su pecho,
 que una gran décima ha hecho.

DIANA

Y ¿cómo dice?

POLILLA

Allá va:

2155 “Cintia el mandamiento quinto
 quebró en mí, como saeta;
 Cintia es la que a mí me aprieta,
 y yo soy de Cintia el cinto.
 Cintia y cinta no es distinto;
 y pues Cintia es semejante
2160 a cinta, soy fino amante,
 pues traigo cinta en la liga.
 Y esta décima la diga
 Cintor el representante.”

2146. *cintiar*, *laurear*, *fenisar* y *dianar* son, por supuesto, creaciones de Polilla. Los graciosos de Moreto suelen hacer estas acuñaciones lingüísticas a base del nombre de los personajes.*

2153. El quinto mandamiento es “No matarás”.

2160. En señal de afecto, la dama solía darle al galán una cinta que éste ponía en la liga de sus medias o en el sombrero (o en el yelmo, si se trataba de un torneo).

DIANA

Bien por cierto; mas ya suena
otra música.

POLILLA

Y galante.

DIANA

2165 Ésta será de otro amante.

POLILLA

(Reventando está de pena.)

Aparte.

MÚSICOS

*No iguala a Fenisa el fénix,
que, si él muere y resucita,
Fenisa da vida y mata;
más que el fénix es Fenisa.*

2170

DIANA

¡Qué finos están!

POLILLA

¡Jesús!

Mucha cosa, y aun mi pecho.
Oye lo que a Laura he hecho.

2161. En las dos ediciones antiguas se lee “le diga”, lección que aquí se corrige. Si el pronombre de objeto directo se refiere a *décima*, tiene que ser femenino; y si es objeto indirecto, probablemente también ha de ser *la*, en vista del laísmo de Moreto.

2162. Gabriel Cintor fue un famoso representante del primer tercio del siglo XVII, no activo —quizá ya muerto— cuando escribía Moreto su comedia. Se ha elegido el nombre, claro está, para hacer juego con *Cintia*, *cinto* y *cinta*. En Pérez Pastor [1914: núms. 166, 310, 351, 369, 380] hay mención de las actividades de Cintor como representante y “autor de comedias” hasta el año 1641. Alonso Cortés [1916:246] proporciona algunos datos más sobre su vida.

2172. Son tales y tantas las finezas que se están oyendo, que hasta Polilla se ha puesto fino (y le echará un piropo a Laura).

DIANA

¿También das músicas?

POLILLA

Pus.

2175 Laura, en rigor, es laurel;
y pues Laura a mí me plugo,
yo tengo de ser besugo,
por escabecharme en él.

DIANA

2180 Y Carlos ¿no me pudiera
dar música a mí también?

POLILLA

2185 Si él llegara a querer bien,
sin duda se te atreviera;
mas él no ama, y tú el concierto
de que te dejase hiciste,
con que al punto que dijiste:
“Id con Dios”, vio el cielo abierto.

DIANA

Que lo dije así confieso;
mas él porfiar debía,
que aquí es cortés la porfía.

POLILLA

2190 Pues ¿cómo puede ser eso,
si a las fiestas han de ir,
y es desprecio de su fama
no ir un galán con su dama,
y tú no quieres salir?

2174. *Pus*: Probablemente forma inventada en lugar de *pues*, ya que hacía falta consonante con el *Jesús* del v. 2171.*

2178. Como amante de Laura, Polilla queda hecho besugo en escabeche: “los escabeches delicados se hacen... con hojas de laurel” (Covarrubias).

DIANA

2195 ¿Que pudiera ser no infieres
que saliese yo con él?

POLILLA

Sí, señora, pero él
sabe poco de poderes.

2200 Mas ya galanes y damas
a las fiestas van saliendo;
cierto que es un mayo ver
las plumas de los sombreros.

DIANA

Todos vienen con sus damas,
y Carlos viene con ellos.

POLILLA

2205 (Señores, si esta mujer,
viendo ahora este desprecio,
no se rinde a querer bien,
ha de ahorcarse, como hay Credo.)

*Salen todos los galanes con sus damas, y ellos y ellas
con sombreros y plumas.*

MÚSICOS

2210 *A festejar sale Amor
sus dichosos prisioneros,
dando plumas sus penachos
a sus arpones soberbios.*

2196. Sugiere Rico [1971:214] que Diana corrige a Polilla: la dama no va con un galán, sino ella con él; la elección le corresponde a la dama.

2201. *mayo*: "las plumas" de los caballeros se comparan quizá con las flores de mayo, o posiblemente con el árbol o palo de mayo, adornado con cintas, flores, etc., tradicional en los pueblos durante las fiestas de primavera.

BEARNE

Príncipes, para picarla
es éste el postrer remedio.

D. GASTÓN

2215 Mostrarnos finos importa.

CARLOS

Mi fineza es el despego.

BEARNE

2220 Cada instante, Cintia hermosa,
me olvido de que soy vuestro,
porque no creo a mi suerte
la dicha que la merezco.

CINTIA

Más dudo yo, pues presumo
que el ser tan fino es empeño
del día, y no del amor.

BEARNE

2225 Salir del día deseo
por venceros esa duda.

D. GASTÓN

2230 Y vos, si dudáis lo mesmo,
veréis pasar mi fineza
a los mayores extremos,
cuando sólo deuda sea
de la fee con que os venero.

DIANA

Nadie se acuerda de mí.

2213. *picarla*: véase antes, v. 1109.

2220. Entiéndase: 'la dicha de que me ha hecho merecedor'.

POLILLA

Yo por ninguno lo siento,
sino por aquel menguado
de Carlos, que es un soberbio.

2235 ¿Tiene él algo más que ser
muy galán y muy discreto,
muy liberal y valiente,
y hacer muy famosos versos
y ser un príncipe grande?

2240 Pues ¿qué tenemos con esto?

BEARNE

Conde de Fox, no perdamos
tiempo para los festejos
que tenemos prevenidos.

D. GASTÓN

Tan feliz día logremos.

DIANA

2245 ¡Que tiernos van!

POLILLA

Son menguados.

DIANA

Pues ¿es malo el estar tierno?

POLILLA

Sí, que es cosa de capones.

2233. En las dos ediciones antiguas se lee "sino porque el menguado", verso cojo no sólo en cuanto a la sintaxis, sino también en cuanto a la métrica (a no ser que se haga un extraño hiato entre *porque* y *el*). Para el sentido de *menguado* véase la nota siguiente.

2245. *menguado*: 'cobarde, pusilánime' (*Diccionario de la Academia*). Para Polilla, la cortesía y la ternura de estos galanes son remilgos indignos de un hombre barbado. Parecen "capones" (v. 2247), incapaces de funciones viriles. Después, al ver a estas parejas tan decorosas, dice que parecen "priosos y abadesas" (v. 2255).

BEARNE

Proseguid el dulce acento
que nuestra dicha celebra.

CARLOS

2250 Yo seré imán de sus ecos.

*Vanse pasando por delante de Diana, sin reparar
en ella.*

MÚSICOS

*A festejar sale Amor
sus dichosos prisioneros, etc.*

DIANA

¡Qué finos van y qué graves!

POLILLA

¿Sabes qué parecen éstos?

DIANA

2255 ¿Qué?

POLILLA

Priors y abadesas.

DIANA

Y Carlos se va con ellos...
Sólo dél siento el desdén;
pero de abrasarle a celos
es ésta buena ocasión...

2260 Llámale tú.

POLILLA

¡Ah, caballero!

CARLOS

¿Quién llama?

POLILLA

Apropinquación
ad parlandum.

CARLOS

¿Con quién?

POLILLA

Mecum.

CARLOS

2265 Pues ¿para eso me llamas,
cuando ves que voy siguiendo
este acento enamorado?

DIANA

¿Vos enamorado? ¡Bueno!
Y ¿de quién lo estáis?

CARLOS

Señora,
también yo aquí dama llevo.

DIANA

¿Qué dama?

CARLOS

2270 Mi libertad,
que es a quien yo galanteo.

DIANA

(Cierto que me había dado
gran susto.)

2262. El sentido de este latinajo macarrónico es claro: 'Acércate para que hables conmigo' (*mecum*).

Aparte

POLILLA

(¡Bueno va esto!

Ya está más allá de Illescas
para llegar a Toledo.)

DIANA

2275 ¿La libertad es la dama?
 ¡Buen gusto tenéis, por cierto!

CARLOS

 En siendo gusto, señora,
 no importa que no sea bueno,
2280 que la voluntad no tiene
 razón para su deseo.

DIANA

Pero ahí no hay voluntad.

CARLOS

Sí hay tal.

DIANA

 O yo no lo entiendo,
 o no la hay; que no se puede
 dar voluntad sin sujeto.

CARLOS

2285 El sujeto es el no amar,
 y voluntad hay en esto;

2274. Illescas era parada tradicional en el camino de Madrid a Toledo. Carlos se acerca ya al fin de su "viaje".

2280. Se entabla aquí una especie de disputa escolástica, silogística, que continúa hasta el v. 2305, con expresiones como "ente de razón" (2291), "la negación no da ser" (2289) y "sin causa no hay efecto" (2294). Rico [1971:221] ha encontrado algunos de estos términos en un breve fragmento de los *Elementa philosophiae Aristotelico-Thomisticae* de J. Gredt.*

pues si quiero no querer,
ya quiero lo que no quiero.

DIANA

2290 La negación no da ser,
que sólo el entendimiento
le da al ente de razón
un ser fingido y supuesto;
y así es esa voluntad,
pues sin causa no hay efecto.

CARLOS

2295 Vos, señora, no sabéis
lo que es querer; y así en esto
será lisonja deciros
que ignoráis el argumento.

DIANA

2300 No ignoro tal, que el discurso
no ha menester los efectos
para conocer las causas,
pues sin la experiencia dellos
las ve la filosofía;
pero yo ahora lo entiendo
2305 con experiencia también.

CARLOS

Pues ¿vos queréis?

DIANA

Lo deseo.

2291. En las ediciones de 1654 y de 1677 se lee *ente racion*, lo cual no puede ser sino errata, corregida aquí por “ente de razón”. Quizá podría leerse también “ente racional”, pero vale la pena recordar que Sor Juana usa el término “ente de razón” (véase el Prólogo, p. 22).

POLILLA

(¡Cuidado, que va apuntando
la varita de los celos!
Úntate muy bien las manos
2310 con aceite de desprecios,
no se te pegue la liga.)

DIANA

(Si éste tiene entendimiento,
se ha de abrasar, o no es hombre.)

POLILLA

(Eso fuera a no estar hecho
2315 él defensivo y pegado.)

CARLOS

De oíros estoy suspenso.

DIANA

Carlos, yo he reconocido
que la opinión que yo llevo
es ir contra la razón,
2320 contra el útil de mi reino,
la quietud de mis vasallos,
la duración de mi imperio.
Viendo estos inconvenientes,
he puesto a mi pensamiento
2325 tan forzosos silogismos,

2311. La *liga* es aquí "cierta materia viscosa" (Covarrubias) con que se untan varitas de junco o espartos; el pájaro cuyas patas tocan la liga queda ahí pegado y se puede coger fácilmente. El cazador tiene que untarse de aceite las manos (v. 2310) para que no se le peguen en la liga. Polilla vuelve a esta imagen en los vv. 2337, 2355-2356 y 2375.

2315. Lo que Polilla parece decir en este aparte es que Carlos se resiste a amar (a "abrasarse"), pues ha adoptado una postura defensiva y no quiere moverse (está "pegado").

2320. *el útil* (adjetivo sustantivado): 'la utilidad', 'el provecho'.

2325. *forzosos*: 'poderosos', 'llenos de fuerza'.

que le he vencido con ellos.
Determinada a casarme,
apenas cedió el ingenio
al poder de la verdad
2330 su sofisticado argumento,
cuando vi, al abrir los ojos,
que la nube de aquel yerro
le había quitado al alma
la luz del conocimiento.
2335 El Príncipe de Bearne,
mirado sin pasión...

POLILLA

(¡Helos!
¡Al aceite, que traen liga!)

DIANA

...es tan galán caballero,
que merece la atención
2340 mía, que hartó lo encarezco.
Por su sangre, no hay ninguno
de mayor merecimiento;
por sus partes, no le iguala
el más galán, más discreto.
2345 Lo afable en los agasajos,
lo humilde en los rendimientos,
lo primoroso en finezas,
lo generoso en festejos,
nadie lo tiene como él.
2350 Corrida estoy de que un yerro
me haya tenido tan ciega,
que no viese lo que veo.

CARLOS

(Polilla, aunque sea fingido,
¡vive Dios que estoy muriendo!

POLILLA

2355 ¡Aceite, pesia mi alma,
aunque te manches con ello!)

DIANA

Y así, Carlos, determino
casarme; mas antes quiero,
por ser tan discreto vos,
2360 consultaros este intento.
¿No os parece que el de Bearne
que será el más digno dueño
que dar puedo a mi corona?
Que yo por el más perfeto
2365 le tengo de todos cuantos
me asisten. ¿Qué sentís dello?
Parece que os demudáis.
¿Estrañáis mi pensamiento?

Aparte.

2370 (Bien he logrado la herida,
que del semblante lo infiero;
todo el color ha perdido:
eso es lo que yo pretendo.)

POLILLA

(¡Ah, señor!

CARLOS

Estoy sin alma.

POLILLA

2375 Sacúdete, majadero,
que se te pega la liga.)

2362. El *que* pleonástico es frecuente en el Siglo de Oro: "solía repetirse, como en la conversación, después de cada inciso" [Lapesa 1981:408].

DIANA

¿No me respondéis? ¿Qué es eso?
Pues ¿de qué os habéis turbado?

CARLOS

Me he admirado, por lo menos.

DIANA

¿De qué?

CARLOS

De que yo pensaba
2380 que no pudo hacer el cielo
dos sujetos tan iguales,
que estén a medida y peso
de unas mismas cualidades
sin diferencia compuestos,
2385 y lo estoy viendo en los dos,
pues pienso que estamos hechos
tan debajo de una causa,
que yo soy retrato vuestro.
¿Cuánto ha, señora, que vos
2390 tenéis ese pensamiento?

DIANA

Días ha que está trabada
esta batalla en mi pecho,
y desde ayer me he vencido.

CARLOS

Pues aquese mismo tiempo
2395 ha que estoy determinado
a querer, ello por ello.

2396. *ello por ello*: 'tal cual', 'ni más ni menos'. Carlos le dice a Diana que le ha sucedido exactamente, 'punto por punto', lo mismo que a ella. La expresión equivale a *él por él* (vv. 393 y 2798).

2400 Y también mi ceguedad
me quitó el conocimiento
de la hermosura que adoro;
digo, que adorar deseo,
que cierto que lo merece.

DIANA

(Sin duda logré mi intento.)
Pues bien podéis declararos,
que yo nada os he encubierto.

CARLOS

2405 Sí, señora, y aun hacer
vanidades del acierto.
Cintia es la dama.

DIANA

¿Quién? ¿Cintia?

POLILLA

2410 ¡Ah, buen hijo! Como diestro,
herir por los mismos filos,
que esa es doctrina del negro.)

CARLOS

2415 ¿No os parece que he tenido
buena elección en mi empleo?
Porque ni más hermosura
ni mejor entendimiento
jamás en mujer he visto.
Aquel garbo, aquel sosiego,

2408. *diestro*: "Comúnmente se toma por aquel que juega bien las armas y con destreza" (Covarrubias). El experto en esgrima sabe "herir al contrario siguiendo el mismo filo de su espada" (*Diccionario de Autoridades*).

2410. *negro*: 'hábil, experto' en la jerga de los rufianes [Rodríguez Marín 1927:III, 17, n. 14].

2412. *empleo*: 'empresa amorosa', como en el v. 522.

su agrado, ¿no hace dichosa
mi pasión? ¿Qué sentís dello?
Parece que os he enojado.

DIANA

2420 (Toda me ha cubierto un hielo.)

CARLOS

¿No respondéis?

DIANA

2425 Me ha dejado
suspensa el veros tan ciego,
porque yo en Cintia no he hallado
ninguno desos extremos:
ni es agradable, ni hermosa,
ni discreta, y ese es yerro
de la pasión.

CARLOS

¿Hay tal cosa?
Hasta ahí nos parecemos.

DIANA

¿Por qué?

CARLOS

2430 Porque a vos de Cintia
se os encubre el rostro bello,
y del de Bearne a mí
lo galán se me ha encubierto;
conque somos tan iguales,
que decimos mal a un tiempo:
2435 yo, de lo que vos queréis,
y vos, de lo que yo quiero.

DIANA

Pues si es gusto, cada uno
siga el suyo.

CARLOS

(Malo es esto.

POLILLA

2440 Encima viene la tuya:
no se te dé nada de eso.)

CARLOS

2445 Pues ya, con vuestra licencia,
iré, señora, siguiendo
aquel eco enamorado;
que el disfrazaros mi intento
fue temor, que ya he perdido,
sabiendo que mi deseo,
en la ocasión y el motivo,
es tan parecido al vuestro.

DIANA

¿Vais a verla?

CARLOS

Sí, señora.

DIANA

2450 (¡Sin mí estoy! ¿Qué es esto, cielos?)

POLILLA

(Pára largo, que la pierde.)

2439. *la tuya*: Probablemente “tu jugada”. Aquí, y en los vv. 2451 y 2461-2463, los comentarios de Polilla aluden al juego de naipes llamado *pintas*, variante del *juego del parar* (donde *parar* significa ‘apostar’).*

CARLOS

Adiós, señora.

DIANA

Tenéos,

aguardad. ¿Por qué ha de ser
tan ciego un hombre discreto,
que ha de oponer un sentido
a todo un entendimiento?

2455

¿Qué tiene Cintia de hermosa?
¿Qué discursos, qué conceptos
os la han fingido discreta?

2460

¿Qué garbo tiene? ¿Qué aseo?

POLILLA

(¡Cinco, seis y encaje! Cuenta,
señor, que la va perdiendo
hasta el codo.)

CARLOS

¿Qué decís?

DIANA

Que ha sido mal gusto el vuestro.

CARLOS

2465

¿Malo, señora? Allí va
Cintia; miralda, aun de lejos,
y veréis cuántas razones
da su hermosura a mi acierto.

2460. *aseo*: "buena compostura"; *aseado* es "el bien compuesto, y aliñado en lo que se pone encima" (Covarrubias).

2463. *decís*: En las ediciones de 1654 y 1677 se lee *dices*; pero los personajes nobles se hablan siempre de *vos* (aparte de que con *dices* le falta una sílaba al verso). Véanse los vv. 1583 y 2916.

2466. *miralda*: "La lucha entre *dalde* y *dadle*, *teneldo* y *tenedlo*", que venía desde la Edad Media, "se prolongó hasta la época de Calderón" [Lapesa 1981:391].

- 2470 Mirad en lazos prendido
 aquel hermoso cabello,
 y si es justo que en él sea
 yo el rendido y [él] el preso.
 Mirad en su frente hermosa
 cómo junta el rostro bello,
 2475 bebiendo luz a sus ojos,
 sol, luna, estrellas y cielo.
 Y en sus dos ojos mirad
 si es digno y dichoso el yerro
 que hace esclavos a los míos,
 2480 aunque ellos sean los negros.
 Mirad el sangriento labio,
 que, fino coral vertiendo,
 parece que se ha teñido
 en la herida que me ha hecho:
 2485 aquel cuello de cristal,
 que, por ser de garza el cuello,
 al cielo de su hermosura
 osa llegar con el vuelo;
 aquel talle tan delgado,
 2490 que yo pintarle no puedo,
 porque es él más delicado
 que todos mis pensamientos.
 Yo he estado ciego, señora,

2469. Aquí empieza el tradicional "retrato de dama", que va de la cabeza a los pies, esquema presente ya en Petrarca y los clásicos latinos. Antes (vv. 1480-1492) ha hecho Polilla un retrato de Laura a lo ridículo.*

2472. Por razones de métrica y de sentido se ha insertado entre corchetes un *él* ('el cabello'), que falta en las ediciones de 1654 y 1677.

2478. Es notable el conceptismo de esta descripción de los ojos de Cintia. Del *yerro* de querer saltamos a su homófono, el *hierro* ardiente con que se grababa en la mejilla de un esclavo (no necesariamente negro) una S y un clavo, lo cual servía para identificarlo. El fuego de los ojos funciona como el "hierro" que marca al esclavo, pero al mismo tiempo esos ojos debieran ser los esclavos, pues son negros.

2485. En la retórica poética del Siglo de Oro, a menudo se llama *cristal* la piel de la dama; a la idea de blancura parece añadirse la de transparencia y delicadeza. Baste recordar el soneto de Góngora [1961:485]: "En el cristal de tu divina mano / de Amor bebí el dulcísimo veneno".

2486. *cuello de garza*: largo, erguido y delicado [Ynduráin 1969:257-279, 334].

2495 pues sólo ahora lo veo;
 y del pesar de mi engaño
 me paso a loco, de ciego:
 pues no he reparado aquí
 en tan grande desacierto
 2500 como alabar su hermosura
 delante de vos. Mas desto
 perdón os pido, y licencia
 de ir a pedírsela luego
 por esposa a vuestro padre,
 ganando también a un tiempo
 2505 del Príncipe de Bearne
 las albricias de ser vuestro.

Vase.

DIANA

¿Qué es ésto, dureza mía?
 Un volcán tengo en mi pecho.
 ¿Qué llama es esta que el alma
 2510 me abrasa? Yo estoy ardiendo.

POLILLA

(Alto, ya cayó la breva,
 y dio en la boca por yerro.)

DIANA

¿Caniquí?

POLILLA

 Señora mía,
 ¿hay tan grande atrevimiento?
 2515 ¿Por qué con él no embestiste

2506. *albricias*: "lo que se da al que nos trae algunas buenas nuevas" (Covarrubias). Carlos alude a las que recibirá de Bearne cuando le lleve la buena noticia. Véanse los vv. 2579-2582.

y le arrancaste a este necio
todas las barbas a araños?

DIANA

Yo pierdo el entendimiento.

POLILLA

Pues pierde también las uñas.

DIANA

2520 ¡Caniquí, este es un incendio!

POLILLA

Eso no es sino bramante.

DIANA

¿Yo arrastrada de un soberbio?
¿Yo rendida de un desvío?
¿Yo sin mí?

POLILLA

2525 Señora, quedo,
que eso parece querer.

DIANA

¿Qué es “querer”?

POLILLA

Serán torreznos.

2517. *araños*: ‘arañazos’.

2521. *bramante*: “cierto género de cordel delgado” (Covarrubias). Polilla parece sugerir que la táctica de Carlos no ha sido más que un cordel para “arrastrar” (v. 2522) a Diana.

2526. *serán torreznos*: Como observa Rico [1971:232], es uno de los muchos modos de “contestar irónicamente a una pregunta inútil”. La expresión “No, sino huevos” del v. 2528 tiene el mismo sentido.*

DIANA

¿Qué dices?

POLILLA

Digo de amor.

DIANA

¿Cómo “amor”?

POLILLA

No, sino huevos.

DIANA

¡Yo amor!

POLILLA

Pues ¿qué sientes tú?

DIANA

2530 Una rabia y un tormento.
No sé qué mal es aquéste.

POLILLA

Venga el pulso, y lo veremos.

DIANA

2535 Déjame, no me enfurezcas;
que es tanto el furor que siento,
que aun a mí no me perdono.

POLILLA

¡Ay, señora! Vive el cielo
que se te ponen azules
las venas, y es mal agüero.

DIANA

Pues ¿de aqueso qué se infiere?

POLILLA

2540 Que es pujamiento de celos.

DIANA

¿Qué dices, loco, villano,
atrevido, sin respeto?
¿Celos yo? ¿Qué es lo que dices?
¡Vete de aquí! ¡Vete luego!

POLILLA

2545 Señora...

DIANA

¡Vete, atrevido,
o haré que te arrojen luego
de una ventana!

POLILLA

2550 ¡Agua va!
Voyme, señora, al momento,
que no soy para vaciado.
(Madre de Dios, ¡cuál la dejo!
Voyme, que, donde hay pañal,
el caniquí tiene riesgo.)

Vase.

2540. Polilla, "médico", ve en la explosión verbal de Diana los síntomas de una enfermedad: se le han puesto azules las venas (v. 2537) —y *azul* es el color de los celos (v. 1447); Diana sufre un *pujamiento* (diarrea) causado por los celos. Los comentarios que siguen (vv. 2549, 2552) son también escatológicos.

2544. *luego*: 'al punto' aquí, aunque en el v. 2546 significa 'después'. La autorrima no se veía necesariamente como defecto en el Siglo de Oro, especialmente, según Rico [1971:234], si la palabra se usaba en distintas acepciones, como aquí. Garcilaso de la Vega, por ejemplo, rima *vista* (sustantivo) con *vista* (participio) en el Soneto XVIII [1958:220].

2547. *¡Agua va!*: Grito que se daba antes de arrojar a la calle el contenido del orinal. Polilla no quiere ser "vaciado" (v. 2549) desde una ventana.

2551. En caso de diarrea podría haber el riesgo de que, a falta de pañales, se utilizara hasta el fino lienzo del "caniquí"; y, naturalmente, Caniquí-Polilla no quiere correr semejante riesgo.

DIANA

- ¿Fuego en mi corazón? No, no lo creo.
Siendo de mármol, ¿en mi pecho helado
2555 pudo encenderse? No, miente el cuidado.
Pero ¿cómo lo dudo, si lo veo?
Yo deseé vencer, por mi trofeo,
un desdén. Pues si es quien me ha abrasado
fuego de amor, ¿qué mucho que haya entrado
2560 donde abrieron las puertas al deseo?
Deste peligro no advertí el indicio,
pues para echar el fuego en otra casa
yo le encendí, en la mía hizo su oficio.
No admire, pues, mi pecho lo que pasa;
2565 que quien quiere encender un edificio
suele ser el primero que se abrasa.

Sale el de Bearne.

BEARNE

- (Gran vitoria he conseguido,
si mi dicha es cierta ya;
mas aquí Diana está.)
2570 A vuestras plantas rendido,
señora, perdón os pido
de venir tan arrojado
con la nueva que me han dado;
que yo pienso que aun es poco,
2575 siendo vuestro, el venir loco
de un favor imaginado.

DIANA

No os entiendo, ¿habláis conmigo?
¿Qué favor decís?

BEARNE

Señora,
el de Urgel me ha dicho ahora

2580 que dél ha sido testigo,
 y que yo el laurel consigo
 de ser vuestro.

DIANA

 Necio fue
si os dijo lo que no sé,
y vos si lo habéis creído.

BEARNE

2585 Ya lo dudó mi sentido,
 mas quien lo creyó es mi fee.

 Que, como milagro fuera
de vos el tener piedad,
os negara el ser deidad
2590 si mi amor no lo creyera.

En el pecho que os venera,
haber más fee es más trofeo;
y pues fee ha sido el deseo
de imaginaros deidad,

2595 perdonad mi necedad
 por la fee con que lo creo.

DIANA

 Pues ¿no es más atrevimiento
creeros digno de mi amor?

BEARNE

2600 No, que vos, con el favor,
 podéis dar merecimiento;
y en esto mi pensamiento,
antes que en mí el merecer,
 creyó de vos el poder.

DIANA

Y él os ha dicho ese error?

BEARNE

2605 Sí, señora.

DIANA

(Esto es peor
que lo que acaba de hacer,
 porque supone estar yo
despreciada, y él amante,
pues al Príncipe al instante
2610 el aviso le llevó;
que él nunca lo hiciera, no,
si a mí me quisiera bien.
Amor, la furia detén,
pues ya mi pecho has postrado,
2615 que en él este hombre ha labrado
el desdén con el desdén.)

BEARNE

Señora, yo el modo erré
de acetar vuestro favor;
y lo que fuera mejor,
2620 enmendando el yerro, iré
a vuestro padre, y diré
la gracia que os he debido,
y rogaré agradecido
que interceda en mi pasión,
2625 por mi dicha, y el perdón
de haber andado atrevido.

Vase.

DIANA

¿Qué es esto que me sucede?
Yo me quemo, yo me abraso;

2619. O sea: 'Hice mal en hablaros directamente; hubiera sido mejor hablar con vuestro padre (que es lo que ahora voy a hacer)'. Véase el v. 2841.

- 2630 mas si es venganza de Amor,
 ¿por qué su rigor extraño?
 Esto es amor, porque el alma
 me lleva el desdén de Carlos.
 Aquel hielo me ha encendido;
 que Amor, su deidad mostrando,
2635 por castigar mi dureza
 ha vuelto la nieve en rayos.
 Pues ¿qué he de hacer, ay de mí,
 para enmendar este daño
 que en vano el pecho resiste?
2640 El remedio es confesarlo.
 ¿Qué digo? ¿Yo publicar
 mi delito con mi labio?
 ¿Yo decir que quiero bien?
 Mas Cintia viene: el recato
2645 de mi decoro me valga;
 que tanto tormento paso
 en el ardor que padezco,
 como en haber de callarlo.

Salen Cintia y Laura.

CINTIA

Laura, no creo mi dicha.

LAURA

- 2650 Pues la tienes en la mano,
 lógrala, aunque no la creas.

CINTIA

Diana, el justo agasajo
que, por ser tu sangre yo,
te he debido, ahora aguardo

2653. Aquí se nos dice que Cintia es parienta de Laura (su prima, como se deduce del v. 2866).

2655 que sea con tu favor
 el que requiere mi estado.
 Carlos, señora, me pide
 por esposa, y en él gano
 un logro para el deseo,
2660 para mi nobleza un lauro.
 Enamorado de mí,
 pide, señora, mi mano;
 sólo tu favor me falta
 para la dicha que aguardo.

DIANA

2665 (¿Esto es justicia de Amor:
 uno tras otro el agravio?
 ¿Ya no me doy por vencida?
 ¿Que más quieres, dios tirano?)

CINTIA

 ¿No me respondes, señora?

DIANA

2670 Estaba, Cintia, mirando
 de qué modo es la fortuna
 en sus inciertos acasos.
 Anhela un pecho infeliz,
 con dudas y sobresaltos,
2675 diligencias y deseos
 por un bien imaginado;
 sólo porque le desea,
 huye dél, y es tan ingrato,
 que de otro que no le busca
2680 se va a poner en la mano.
 Yo, de su desdén herida,
 procuré rendir a Carlos,
 obliguéle con favores,
 hice finezas en vano:
2685 siempre en él hallé un desvío;

y sin buscarle tu halago,
 lo que huyó de mi deseo
 se va a rendir a tus brazos.
 Yo estoy ciega de ofendida,
 2690 y el favor que me has rogado
 que te dé, te pido yo
 para vengar este agravio.
 Llore Carlos tu desprecio,
 sienta su pecho tirano
 2695 la llama de tu desvío,
 pues yo en la suya me abraso.
 Véngame de su soberbia,
 hállete su amor de mármol;
 pene, suspire y padezca
 2700 en tu desdén, y llorando
 sufra...

CINTIA

Señora, ¿qué dices?
 Si él conmigo no es ingrato,
 ¿por qué he de dar yo un castigo
 a quien me hace un agasajo?
 2705 ¿Por qué me has de persuadir
 lo que tú estás condenando?
 Si en él su desdén no es bueno,
 también en mí será malo.
 Yo le quiero, si él me quiere.

DIANA

2710 ¿Qué es "quererle"? ¿Tú de Carlos
 amada, yo despreciada?
 ¿Tú con él casarte, cuando
 del pecho se está saliendo

2686. *halago*: 'muestra de afecto'.

2710. *¿Qué es "quererle"?*: El sentido es '¿Me estás diciendo que tú quieres a Carlos?' (véase la nota al v. 635).

- el corazón a pedazos?
 2715 ¿Tú logrando sus cariños,
 cuando su desdén helado,
 trocando efecto la causa,
 abrasa mi pecho a rayos?
 Primero, ¡viven los cielos!,
 2720 fueran las vidas de entrambos
 asumpto de mi venganza,
 aunque con mis propias manos
 sacara a Carlos del pecho,
 donde, a mi pesar, ha entrado,
 2725 y para morir con él
 matara en mí su retrato.
 ¿Carlos casarse contigo,
 cuando yo por él me abraso,
 cuando adoro su desvío
 2730 y su desdén idolatro?
 Pero ¿qué digo? ¡Ay de mí!
 ¿Yo así mi decoro ultrajo?
 Miente mi labio atrevido,
 miente; mas él no es culpado,
 2735 que si está loco mi pecho,
 ¿cómo ha de estar cuerdo el labio?
 Mas yo me rindo al dolor,
 para hacer de uno dos daños.
 Muera el corazón y el pecho,
 2740 y viva de mi recato
 la entereza, Cintia amiga:
 si a ti te pretende Carlos,
 si da Amor a tu descuido

2717. Una vez más se habla de causas y efectos. Y aquí hay un trastrueque extraño: la "causa", o sea el hielo del desdén de Carlos, ha tenido por "efecto" encender el fuego en el pecho de Diana.

2726. Los verdaderos amantes llevan impreso en el alma el retrato del ser amado. Cf. Garcilaso, Soneto V: "Escrito está en mi alma vuestro gesto" [1958:206]. Diana, en el colmo de la desesperación, quisiera matarse para matar también al retrato de Carlos. (Y, como morirían juntos, Cintia perdería a su galán.).*

2745 lo que niega a mi cuidado,
 cásate con él, y logra
 casto amor en dulces lazos.
 Yo sólo quise vencerle,
 y éste fue un empeño vano
 2750 de mi altivez, que ya veo
 que fue locura intentarlo,
 siendo acción de la fortuna;
 pues, como se ve en sus casos,
 siempre consigue el dichoso
 lo que intenta el desdichado.
 2755 El ser querida una dama
 de quien desea no es lauro,
 sino dicha de su estrella;
 y cuando yo no la alcanzo,
 no se infiere que no tengo
 2760 en mi hermosura y mi aplauso
 partes para merecello,
 sino suerte para hallarlo.
 Y pues yo no la he tenido
 para lo que he deseado,
 2765 lógrala tú, que la tienes:
 dale de esposa la mano,
 y triunfe tu corazón
 de sus rendidos halagos.
 Enlace... Pero ¿qué digo,
 2770 que me estoy atravesando
 el corazón? No es posible
 resistir a lo que paso.
 Toda el alma se me abrasa.
 ¿Para qué, cielos, lo callo,
 2775 si por los ojos se asoma
 el incendio que disfrazo?
 Yo no puedo resistirlo,

2757. El amante que no triunfa en su pretensión suele echar la culpa a los caprichos de la Fortuna.*

- 2780 pues, cuando lo mienta el labio,
 ¿cómo ha de encubrir el fuego
 que el humo está publicando?
 Cintia, yo muero: el delirio
 de mi desdén me ha llevado
 a este mortal precipicio
 por la senda de mi engaño.
 2785 El Amor, como deidad,
 mi altivez ha castigado:
 que es niño para las burlas
 y dios para los agravios.
 Yo quiero, en fin, ya lo dije,
 2790 y a ti te lo he confesado,
 a pesar de mi decoro,
 porque tienes en tu mano
 el triunfo que yo deseo.
 Mira si, habiendo pasado
 2795 por la afrenta del decirlo,
 te estará bien el dejarlo.

Vase.

LAURA

¡Jesús! El cuento del loco,
 él por él, está pasando.

CINTIA

¿Qué dices, Laura, qué dices?

LAURA

- 2800 Viendo prohibido el plato,
 Diana se ahitó de amor
 y del desdén ha sanado.

2797. Ni Alonso Cortés ni Sirera han podido identificar este cuento. Según Rico [1971:243], podría ser variante del que cuenta el gracioso Motril en *Yo por vos y vos por otro*, de Moreto.*

2798. *él por él*: 'ni más ni menos'. Cf. vv. 393 y 2396.

CINTIA

¡Ay, Laura! Pues ¿qué he de hacer?

LAURA

2805 ¿Qué, señora? Asegurarlo,
y al de Bearne, que es fijo,
no soltarle de la mano
hasta ver en lo que para.

CINTIA

Calla, que aquí viene Carlos.

Salen Polilla y Carlos.

POLILLA

2810 Las unciones del desprecio,
señor, la vida le han dado.
¡Gran cura hemos hecho en ella!

CARLOS

Si es cierto, gran triunfo alcanzo.

POLILLA

Haz cuenta que ya está sana,
porque queda babeando.

CARLOS

2815 Y ¿has conocido que quiere?

POLILLA

¿Cómo “querer”? Por San Pablo,
que me vine huyendo della,

2809. *unciones*: “Unturas de ungüento mercurial para la curación de la sífilis” (*Diccionario de Autoridades*). Nueva mención de medicamentos usados en el tratamiento del “mal francés” (cf. vv. 701, 1203 y 1815); otra alusión en el v. 2814.

2814. *babeando*: “como sucede a los que padecen humores gálicos, después de haberles untado con el mercurio” (*Diccionario de Autoridades*).

2820 porque la vi querer tanto,
que temí que echase el resto
y me destruyese.

CINTIA

¿Carlos?

CARLOS

¿Cintia hermosa?

CINTIA

Vuestra dicha

2825 logra ya triunfo más alto
que el que en mi mano pretende.
Vuestro descuido ha triunfado
del desdén que no ha vencido
en Diana el agasajo
de los príncipes amantes.
Ella os quiere; y yo me aparto
de mi esperanza, por ella
2830 y por vos, si es vuestro el lauro.

CARLOS

¿Qué es lo que decís, señora?

CINTIA

Que ella me lo ha confesado.

POLILLA

¡Toma, si purga, señor!
No hay en la botica emplasto

2819. El *resto* es “lo que el jugador tiene en la tabla..., que no lo puede sacar de ella” (Covarrubias); *echar el resto* es, por consiguiente, aventurarlo todo, “hacer el último esfuerzo” (Correas).

2833. *itoma, si purga!*: ‘¡vaya si purga!’. Es decir: el humor malo “se ha evacuado, sea naturalmente o mediante la medicina que se ha aplicado a ese fin” (*Diccionario de la Academia*). En *El lindo don Diego* se lee también “¡Toma, si purga, la niña!” [Moreto 1993: 115, v. 1958].

- 2835 para las mujeres locas
 como un parche de mal trato.
 Mas aquí su padre viene,
 y los príncipes: ¡al caso,
 señor, y aunque esté rendida,
2840 declárate con resguardo!

Salen el Conde de Barcelona y los Príncipes.

CONDE

Príncipe, vos me dais tan buena nueva,
que es justo que os la acete, y aunque os deba
lo que a vuestra persona,
pago en daros mi hija y mi corona.

D. GASTÓN

- 2845 Pues aunque yo, señor, no haya tenido
 la dicha que Bearne ha conseguido,
 siempre estaré contento
 de que él haya logrado el vencimiento
 que tanto he deseado,
2850 por la parte que debe a mi cuidado;
 y el parabién le doy deste trofeo.

CARLOS

Y también le admitid de mi deseo.

BEARNE

- Carlos, yo le recibo,
 y el mío os apercibo,
2855 pues en Cintia lográis tan digno dueño,
 que envidiara el empeño,
 a no lograr el mío.

2857+. Diana se esconde "al paño" (tras un telón) y oye lo que dicen los demás personajes sin ser vista por ellos (aunque sí por los espectadores); de allí no saldrá hasta el v. 2902. Carlos había hecho otro tanto en el acto segundo (vv. 1163-1230).

Sale Diana al paño.

DIANA

¿Dónde me lleva el loco desvarío
de mi pasión? Yo estoy muriendo, cielos,
2860 de envidias y de celos.
Mas los príncipes todos se han juntado,
y mi padre con ellos;
sin alma llego a vellos,
pues si su fin no alcanza,
2865 yo tengo de morir con mi esperanza.

CONDE

Carlos, pues vos pedís a mi sobrina,
yo, pagando el deseo que os inclina,
os ofrezco su mano;
y pues tanto sosiego en esto gano,
2870 háganse juntas todas
las bodas de Diana y vuestras bodas.

DIANA

¡Cielos, yo estoy mi muerte imaginando!

POLILLA

(Señor, Diana allí te está escuchando,
y has menester un modo muy discreto
2875 de declararte, por que tenga efeto,
que va con condiciones el partido,
y, si yerras el cabe, vas perdido.)

CARLOS

Yo, señor, a Barcelona
vine, más que a pretender,

2864. El sujeto de *alcanza* es el *alma* del verso anterior.

2877. *cabe*: El momento de victoria en el juego de la argolla, cuando se logra que la bola del contrario pase de la raya del juego (Covarrubias, p. 249b). Véase el v. 1097.

- 2880 a festejar de Diana
la hermosura y el desdén;
y aunque es verdad que de Cintia
el hermoso rosicler
amaneció en mi deseo
2885 a la luz del querer bien,
la entereza de Diana,
que tan de mi genio fue,
ha ganado en mi albedrío
tanto imperio, que no haré
2890 cosa que no sea su gusto,
porque la hermosa altivez
de su desdén me ha obligado
a que yo viva por él;
y puesto que haya pedido
2895 mi amor a Cintia, ha de ser
siendo así su voluntad,
pues la mía suya es.

CONDE

Pues ¿quién duda que Diana
de eso muy contenta esté?

POLILLA

- 2900 Eso lo dirá Su Alteza,
por hacerme a mí merced.

DIANA

Sale.

Sí diré. Pero, señor,
¿vos contento no estaréis,

2883. *rosicler*: "el color rosado, claro y suave de la aurora" (*Diccionario de la Academia*).

2894. *puesto que*: 'aunque', como muchas veces en Cervantes [Rodríguez Marín 1928:VII, 527].

2905 si yo me caso, que sea
 con cualquiera de los tres?

 CONDE

Sí, que todos son iguales.

 DIANA

Y vosotros ¿quedaréis
de mi elección ofendidos?

 BEARNE

Tu gusto, señora, es ley.

 D. GASTÓN

2910 Y todos la obedecemos.

 DIANA

Pues el príncipe ha de ser
quien dé a mi prima la mano;
y quien a mí me la dé,
el que vencer ha sabido
2915 el desdén con el desdén.

 CARLOS

Y ¿quién es ése?

 DIANA

Tú solo.

 CARLOS

Dame ya los brazos, pues.

2916. *Tú solo*: Al final, en esta declaración pública de su amor, Diana tutea a Carlos, el cual la tutea a su vez en su respuesta. Hasta ahora se ha mantenido entre los personajes nobles el tratamiento cortés de *vos*, señal de modales finos en esta comedia de salón palaciego. (Las formas de tuteo de los vv. 1583 y 2463 son erratas manifiestas.)*

POLILLA

Y mi bendición os caiga
por siempre jamás, amén.

BEARNE

2920 Pues ésta, Cintia, es mi mano.

CINTIA

Contenta quedo también.

LAURA

Pues tú, Caniquí, eres mío.

POLILLA

2925 Sacúdanse todos bien,
que no soy sino Polilla:
imamóla vuesa merced!
Y con esto, y con un vitor
que pide, humilde y cortés,
el ingenio, aquí se acaba
El desdén, con el desdén.

2925. *mamóla*: véase el v. 1100 y la nota complementaria.

2926. *vitor*: Con mucha frecuencia —aunque no en Lope de Vega—, al final de una comedia se pide humildemente al público un aplauso, un *vitor* ('victor') para el poeta. Así terminan otras comedias de Moreto, como *Antíoco y Seleuco*, *Trampa adelante*, *El parecido en la corte* y *La confusión de un jardín*.

NOTAS COMPLEMENTARIAS

* p. 33. Comentando la calificación de *famoso* que se da a sí mismo Don Quijote en el primer capítulo de la primera parte de la obra de Cervantes, dice Rodríguez Marín [1927:I, 98, n. 3] que "*famoso*, en los tiempos de Cervantes, como en los de ahora, no se dijo tan sólo de lo que tenía grande fama, sino también de lo que la merecía".

* p. 34. Urgel (o Urgell) siempre ha pertenecido al principado de Cataluña, pero el título de "Conde de Urgell" fue suprimido en el siglo xv.

El último gran Conde de Barcelona fue Ramón Berenguer IV (1131-1162); cuando llegó a rey de Aragón en 1137, el título independiente de Conde de Barcelona se perdió de hecho. De cualquier manera, en la historia del título no hay ninguna heredera llamada Diana. Según Quevedo, en "La rebelión de Barcelona. Ni es por el guevo ni por el fuero", los barceloneses querían que se restaurara el título de Conde de Barcelona, sosteniendo que era uno de sus fueros el ser regidos por este Conde. Quevedo niega absolutamente la existencia de tal fuero [Quevedo 1852:281-286].

Hasta el siglo xiii el vizcondado (o principado) de Bearne (generalmente "Bearn") formaba parte del Reino de Aragón; en este siglo fue incorporado al condado más poderoso de Foix (generalmente "Foix"), desapareciendo así el título independiente de Conde de Bearn. Foix (y Bearn) pasaron definitivamente a la Corona de Francia en el siglo xvii.

El tiempo de la acción de *El desdén, con el desdén* tendría que ser el siglo xii o xiii si Moreto hubiera querido ser fiel a los hechos históricos; después, el Conde de Foix adquirió también el título de Vizconde de Bearn, y el de Conde de Barcelona había perdido existencia independiente. Sirera sugiere que los títulos nobiliarios de la obra recuerdan a propósito "la antigua política catalano-aragonesa de expansión por el sur de Francia... en unos momentos en que la política francesa amenazaba directamente a los territorios catalanes situados al norte de los Pirineos" [1987:81]. Véase también nuestro Prólogo, pp. 14-15. Fue precisamente el Conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV, quien adquirió el territorio de Provenza, con los lugares de Bearn y Foix [Soldevila 1963:147-197, 203-204, 306, 343-344].

Si no supiéramos nada de la historia de estos títulos nobiliarios, quizá no se nos ocurriría situar la comedia en una corte de la Edad Media. Sabiéndolo, podemos apreciar la sutileza —si no la exactitud ni la insistencia— del comentario de Moreto sobre la feliz reintegración de Barcelona a la corona de Felipe IV, quien por herencia era también “Conde de Barcelona”.

* 4. La pregunta de Polilla le da pie a Carlos para hacernos un largo resumen de la acción antes del comienzo de la comedia *in medias res*. Tal método de informar al público sobre los antecedentes de la acción es un convencionalismo del drama clásico, especialmente frecuente en el teatro de Moreto; se encuentran parecidos monólogos largos en, por ejemplo, *Lo que puede la aprehensión*, *Yo por vos y vos por otro*, *El poder de la amistad*, y *El licenciado Vidriera*.

* 17. Los *graciosos* del teatro clásico suelen tener nombres raros y no los comunes como Pedro, Tomás o Francisco (otro rasgo no “realista” de la comedia). A Moreto le gusta ponerles nombres relacionados con su papel en la obra; así Polilla es como el insecto calladamente destructor de los planes de Diana. Como “Caniquí” (lienzo casero, pañuelo) logra adherirse todavía más íntimamente a su víctima. El gracioso Mosquito de *El lindo don Diego* pica y hiere fatalmente al lindo con la presentación de la falsa condesa, y Tarugo (barrena, púa) de *No puede ser* logra penetrar en casa del celoso hermano y burlarlo totalmente [Exum 1978:311-320].

* 20. Se pinta a Carlos como un loco de amor, víctima de *hereos*, la enfermedad del amante rechazado [Green 1963:I, 114], algo así como Calisto al comienzo de *La Celestina*. (Véase un cuadro detallado de los síntomas físicos y espirituales del amante “desesperado” en D. Beecher [1989:152-153], quien cita la caracterización de esta enfermedad en el *Tractatus de amore heroico* de Arnaldo de Vilanova, médico catalán del siglo XIII.) El “mal de amores” produce en quienes lo sufren, como Calisto o Carlos, no ya tristeza, sino “desesperación”, deseo de suicidio, el peor pecado posible según la Iglesia, y sin embargo tema presente en historias de amor cortés como *La cárcel de amor* de Diego de San Pedro. Recordemos al Grisóstomo del *Quijote* (I, 13-14), “desesperado” ante el rechazo de Marcela. Pero aquí no se compara a Carlos con Grisóstomo, sino con Judas Iscariote, que se suicidió ahorcándose (v. 28) y que, según creencia tradicional, era “bermejo” (v. 23), de rostro rojizo y pelo rojo, características sinietras según el refranero español. Véase el poema de Quevedo [1963:I, 581, núm. 549] “A Judas Iscariotes”: “Es Judas... / Bien está lo bermejo a lo ahorcado”.

En el drama *Antíoco y Seleuco* de Moreto, el joven príncipe Antíoco sufre también de *hereos* y está dejándose morir (suicidándose lentamente) porque no puede ni hablar del amor que siente por la prome-

tida de su padre, el Rey. Según Beecher [1989:155-156], la historia de Antíoco y Seleuco, contada en las *Vidas* de Plutarco, es la fuente más antigua de la figura del amante desesperado. En cuanto al tratamiento de la tentación de suicidio y su relación con el amor cortés, véase Green [1965:III, 204-207]. Según algunos teólogos, más condenable es Judas por su desesperación (suicidio) que por haber vendido a Cristo.

González Ollé [1981:153-164] estudia detenidamente las connotaciones, casi siempre negativas, del color rojizo o bermejo en el Siglo de Oro, lo cual ya Alfonso X había explicado en su *Lapidario* diciendo que “era contrario de la natura ese color”. En ciertas latitudes era un “rasgo físico excepcional” (p. 161) y se veía como señal de una condición “traidora, desleal y desconfiada” (p. 162). En vista de la caracterización tradicional de Judas, y del contexto de los vv. 20-29 de *El desdén* —suicidio, Judas el suicida bermejo, etc.—, es inaceptable la explicación del v. 23 (“que tiras algo a bermejo”) que ofrece Alonso Cortés [1916:166, n]; según él, se alude “a la impetuosidad atribuida a los caballos bermejos”.

* 28. La sinéresis y la diéresis, “licencias poéticas” opuestas pero relacionadas entre sí, le permiten al poeta restar o sumar una sílaba según las necesidades métricas. Una y otra son frecuentes en esta comedia: *Diana* y *Bearne* son generalmente trisílabos (*Di-a-na*, *Be-ar-ne*), pero en el v. 2121 hay que leer *Dia-na*, y en los vv. 1433 y 2361 hay que leer *Bear-ne*; hay diéresis en *crüel* (vv. 1226 y 1632), pero no en *cruel-dad* (v. 303); *persuade* tiene cuatro sílabas (*persüade*) en el v. 201, pero tres en el 1165; *ahora*, trisílabo por lo común, se hace bisílabo en los vv. 735, 1571 y 2098; *sea* tiene sus dos sílabas en los vv. 353 y 2655, pero una sola en 696, 2278 y 2890; también *oíd* es bisílabo en 814, 823 y 1328, pero monosílabo en 1304 y 1943. Es muy frecuente la sinéresis en la desinencia verbal *-ía* (*sería*, 1213; *había*, 382, 719..., etc.). Otros ejemplos de sinéresis: *veamos* (927), *guárdeos* (1044), *veáis* (1301), *sarao* (1234), *creeros* (2598). Otros ejemplos de diéresis: *fiar* (1406, 1795), *porfiar* (476, 2032, 2188), *puntüal* (1240), *pñores* (2255). Y véanse las notas a los vv. 708 y 1954.

* 54. En los parlamentos de *El desdén* la discreción de los pretendientes es lo que más se acentúa. Mira de Amescua escribió un drama titulado *Galán, valiente y discreto*, cuya acción se parece mucho a la de *El desdén*.

* 59. La “acción”, según Francisco Cascales en sus *Cartas filológicas* [1940:II, 62-63], es una de las cinco partes de la elocuencia (invención, disposición, elocución, memoria, acción), el arte más notable de los grandes actores. Edwin Morby, en su edición de *La Dorotea* [1958:209-210, n. 19], observa que Lope consideraba la palabra un neologismo algo afectado.

* 140. En muchas otras comedias se debaten las reglas del decoro. En *El licenciado Vidriera*, por ejemplo, los músicos cantan a una mujer que parece cruel: "No pagar obligaciones / delito en amor se juzga; / que la ingrata en la belleza / aun ha menester disculpa" [Moreto 1856:260a].

* 176. Basándose al parecer en la edición de Alonso Cortés (1916), Rico y Sirera dicen que en la edición de 1677 se lee *las*, pero están equivocados.

Por lo general, no eran vistas favorablemente las mujeres intelectuales, cultas, filósofas. De ellas se burlan Molière en *Les précieuses ridicules* y Quevedo en *La culta latiniparla*. Y, como observamos en el Prólogo (p. 13), hasta la esquiua heroína de *La hermosa fea* de Lope declara que ninguna mujer decorosa debiera estudiar filosofía ni pretender a una cátedra. Eso va en contra de su naturaleza.

* 181. Así afirma Alonso en *El caballero de Olmedo* de Lope: "Naturaleza, en rigor, / conservó tantas edades / correspondiendo amistades" [1972:4, vv. 5-7]. Rico [1971:14-18] analiza sagazmente la razón de la sinrazón de Diana y sus argumentos sofísticos para eludir lo "natural". Véanse también los vv. 224-235.

* 196. Los nombres de dos de las damas de Diana, Cintia y Laura, evocan también el mundo mitológico. Cintia "repite una de las más sabidas advocaciones de Diana, venerada en el monte de Cinto, en Delos" [Rico 1971:23], y Laura, "en rigor, es laurel", lo que recuerda a la ninfa Dafne, transformada en laurel cuando huía de Apolo. Tan fuerte es el trasfondo mitológico, presente en nombres, cantares y situaciones, que Rico considera *El desdén* una comedia de conceptos más que de caracteres (pp. 21, 22, 24).

* 217. Tanto Carlos como Diana ven en el suicidio el último remedio, y dicen que lo elegirán si no logran su deseo —en el caso de Carlos, el amor de Diana; en el caso de Diana, el firme deseo de no amar a nadie. No hay que tomar tales amenazas muy en serio en el contexto de esta comedia de salón, pero es notable la frecuencia con que se toca el tema.

* 264. Se pueden citar muchas expresiones de esta idea. En *Yo por vos y vos por otro*, el vejete Rodríguez le dice a Doña Isabel: "Mire vuesancé, el picado / con el desdén quiere más / .../ y al que quiere, desprecialle / para que deje el cariño, / es como si llora un niño, / que le azotan por que calle" [Moreto 1856:376a, b].

* 350. El papel de la razón y de la voluntad en la creación y dirección del deseo amoroso se debate en varios pasajes de esta comedia. Aunque, según Green [1963:I, 85-87], algunos autores sostienen que la razón y la voluntad en armonía producen el amor, la gran mayoría de ellos ven a la razón como cautiva de la voluntad en el amor. En los *Diálogos de amor* de León Hebreo, fuente última de casi toda la doctri-

na del amor en el teatro clásico, el amante Filón se describe exactamente como Carlos, empleando muchas de las mismas imágenes: “Arden mis espíritus, mi corazón se consume y toda mi persona es una llama. Quien en tal estado se halla, si pudiese, ¿crees tú que no se libertaría? Pero no puede, porque ni para libertarse, ni aun para desear libertarse, no tiene libertad. Pues ¿cómo puede gobernarse por la razón el que no está en su libertad?... la sujeción del amor liga primero la voluntad del amante, y después de ella toda la persona juntamente” [León Hebreo 1947:59].

* 404. La imagen de la breva, metáfora de Diana, aparece varias veces en la comedia. Janet Norden [1985:236-241] hace un comentario sobre la *higuera* y su fruto como símbolo de fertilidad.

* 437. En *El caballero de Olmedo* de Lope corre por debajo de la pasión amorosa —y la muerte por traición— del noble héroe Alonso una comparación con la pasión y muerte de Cristo [King 1972:xxv-xxvii].

* 540. La edición de 1677 y la de Alonso Cortés (1916) ponen *Simón* en vez de *Sinón* (errata de imprenta en 1677), llevando así a muchos a creer que se alude a Simón Cireneo, el que ayudó a Cristo a llevar la cruz camino al Calvario. Y, ya que Polilla va a ser médico de Diana, Sirera [1987:87] interpreta *ayuda* en el sentido de ‘lavativa’.

No se pueden desechar del todo estas interpretaciones, pero es necesario recordar que se alude a Sinón el griego en muchas comedias. Rico [1971:87] cita varios ejemplos, como las palabras de Moclín, el gracioso de *El poder de la amistad* de Moreto, quien, intentando engañar a Margarita, se dice a sí mismo: “Vaya conmigo Sinón, / que ella va muy bien armada” [Moreto 1968:48].

* 700. El *ungüento blanco* (v. 701) contenía mercurio y se usaba en el tratamiento de la sífilis; pero también es eficaz porque es ‘plata’ (v. 703), llamada a veces “ungüento blanco” (*Diccionario de Autoridades*). El “unto de México”, es decir, el dinero, la plata, cura todas las heridas, según un criado de *Las travesuras de Pantoja* [Moreto 1856:401b].

Polilla continúa diciendo que odia al amor, llamado por Averroes, el célebre filósofo y médico musulmán del siglo XII, *hernia* que “hila las tripas a un hombre” (el *ahilamiento* en un trastorno de la *hila* o ‘tripa delgada’, uno de cuyos efectos puede ser un hambre intensa [vv. 705-707]; ver *ahilarse* y *ahilado* en Covarrubias). El amor es un dolor constante que no se cura sino con tiempo, “suplicaciones y aloja” (v. 710). (*Suplicaciones* son ciertos barquillos estrechos, y *aloja* una bebida de agua, miel y especias. Rodríguez Marín [1928:VI, 440] explica por qué se llamaban *suplicaciones* estas golosinas.)

Amor quita todo lo bueno; es un *quitapelillos* (o ‘adulador’) que haría “calvo a un motilón” (vv. 713-714). El *motilón* es un fraile lego con el pelo cortado en redondo —lo cual sugiere que los encantos

lisonjeros del amor llevan a un religioso a caer y luego sufrir de sífilis, ya que perder el pelo es un efecto de la sífilis. (Rico [1971:97-98] cita más bibliografía sobre este particular.)

En suma, aquí y a lo largo de la obra Polilla ve el amor como un hambre física que puede llevar a una enfermedad física, el mal de amor, la sífilis. Nada de amor idealizado y poético.

* 781. Como queda dicho en el Prólogo (p. 12), el sistema patriarcal absolutista de esta época daba al padre en la familia el mismo poder ilimitado que el monarca tenía en su reino. Diana se muestra totalmente de acuerdo con este sistema. Le queda sólo un remedio: obedecer la orden de casarse y suicidarse inmediatamente después.

Otras heroínas de Moreto siguen el mismo camino, aunque no se expresan tan elocuentemente. Inés, en *El lindo don Diego*, ve que su padre insiste en casarla con el odiado Diego, pero no se rebela: "Yo a mi padre no tengo resistencia; /mi decoro es la ley de mi obediencia". Así, pues, dará su mano a Diego, pero será para morir ese mismo día [Moreto 1856:367b, c]. Otra Doña Inés, de *El parecido en la corte*, proclama que antes de casarse con el pretendiente elegido por su padre, "a morir me resolviera" [Moreto 1856:327b].

* 841. Hay expresiones muy semejantes en los *Diálogos de amor*; el amante, dice Filón, es "enemigo de placer..., melancólico, lleno de pasiones, rodeado de penas..., congojado de crueldad..., trabajado sin reposo..., lleno de suspiros... Arden mis espíritus, mi corazón se consume y toda mi persona es una llama" [León Hebreo 1945:58-59]. León Hebreo se inspira en filósofos clásicos y neoplatónicos, y Cervantes seguramente se inspira a su vez en él, entre otros, cuando Lenio, en *La Galatea*, reniega del amor, del que "han nacido, nacen y nacerán en el mundo asolación de ciudades, ruina de estados, destrucción de imperios y muertes de amigos; y cuando esto generalmente no suceda, ¿qué desdichas mayores, qué tormentos más graves..., qué muertes puede imaginar el humano entendimiento que a las que padece el miserable amante puedan compararse? Y es la causa desto que, como toda la felicidad del amante consiste en gozar la belleza que desea, y esta belleza sea imposible poseerse y gozarse enteramente..., engendra en él los sospiros, las lágrimas, las quejas y desabrimientos" [Cervantes 1961:II, 45]. En vista del movimiento de este pasaje, de la historia en general al sufrimiento del individuo, parece una fuente probable del argumento de Diana. (Rico [1971:104-105] aduce más referencias útiles.)

* 1097. Otros juegos de palabras basados en el juego de la argolla se comentarán más abajo. En varias otras obras de Moreto aparecen las mismas expresiones: *El poder de la amistad*, vv. 1551-1552 [Moreto 1968:61], *Primero es la honra* [Moreto 1856:232a] y *El lindo don Diego*, v. 2224 [Moreto 1993:126].

* 1100. Es posible que tanto Polilla como Mosquito, el gracioso de *El lindo don Diego*, que usa también la expresión, acompañen sus palabras con el gesto descrito en el *Diccionario de Autoridades*: “Mamóla, esto es, que cuando se hace burla o mofa de alguno, o por haberle engañado o hecho creer alguna cosa no factible, se suele hacer la acción de meter un dedo en la boca y, moviéndole a una y otra parte de los labios”, emitir un sonido feo de burla.

* 1142. Sobre la etimología y el significado de las palabras *Carnaval* y *Carnestolendas*, el modo de celebrar estas fiestas (siempre con máscaras) y el tiempo que duraban, véase la obra de Julio Caro Baroja [1965:27-45]. Lo único fijo es que las carnestolendas, su regocijo y el comer carne acaban con el Miércoles de Ceniza, comienzo de la Cuaresma, pero en algunas partes pueden empezar en la misma Navidad o quedar reducidas a los tres días que preceden al Miércoles de Ceniza (p. 39). Para Moreto quince días antes de este día se celebraban como Carnestolendas, según se dice en su comedia *Yo por vos y vos por otro*: “Que de quince días antes, / pensando que ya venía, / lloraba en Carnestolendas / el miércoles de Ceniza” [1856:375b].

* 1160. En *La fuerza del natural* de Moreto un maestro de danzar le describe a su alumno la entrada de la pavana: “Haced una reverencia, / derecho el cuerpo y airoso; / no la hagáis con ambas piernas .../ sino con una, y garbosa. /.../ Dad los cinco pasos vos. /.../ Dad hacia tras otros tantos / .../ Deshaz esos pasos dados” [Moreto 1856:218c-219].

* 1163. No hay acotación, pero está claro que Carlos se esconde en efecto “al paño”, de donde no sale hasta el v. 1229. Ha podido enterarse de la crueldad con que Diana piensa tratarle, y el público sabe más que Diana sobre las acciones de Carlos. Moreto se vale mucho de esta estratagema para que un personaje descubra la realidad de una situación, aunque el *El desdén* no abusa de ella. En cambio, en *El mejor amigo el rey* hay pocas escenas sin este recurso.

* 1304. El amante desea la belleza, y al ver por primera vez a la bella amada, los espíritus vitales de ella —vapores ligeros creados por el calor del corazón con la parte más pura de la sangre— fluyen de su cuerpo a través de los ojos como rayos de luz, y pasan por los ojos de él, dirigiéndose inmediatamente al alma (donde iluminan la imagen de belleza inherente en ella), y al corazón (donde encienden el fuego de los espíritus vitales del amante). Este ardor produce una insaciable sed (“hidropesía”) de beber más con los ojos (vv. 1315-1320).

Alonso, el protagonista de *El caballero de Olmedo* de Lope, describe cómo le afectó el primer encuentro con Inés: “De los espíritus vivos /de unos ojos procedió /este amor, que me encendió / con fuegos tan excesivos” [Lope de Vega 1972:4, vv. 11-14]. Garcilaso de

la Vega en su Soneto VIII se había expresado de la misma manera: “De aquella vista pura y excelente / salen espirtus vivos y encendidos / y, siendo por mis ojos recibidos, / me pasan hasta donde el mal se siente” [1958:210].

Fuentes importantes de esta doctrina de amor son los *Diálogos de amor* de León Hebreo y el Comentario de Marsilio Ficino sobre el *Simposio* de Platón. (Green [1963:I, 145-147] y Rico [1971:146-147] dan más ejemplos de análogas definiciones del amor.)

Es interesante ver cómo Carlos imprime su propio sello cínico en este parlamento sobre el amor, lugar común de la época, cuando concluye que en realidad el amante desea sólo su propia felicidad (vv. 1355-1357). Según León Hebreo [1947:201], no otra cosa decía Aristóteles en su análisis del amor. Pero Lope de Vega en *Fuenteovejuna* reserva esta filosofía para el gracioso Mengo, quien dice que “nadie tiene amor / más que a su misma persona” (vv. 401-402), agregando que “no hay amor, sino el que digo, / que por mi gusto le sigo, / y quiero dármele en todo” (vv. 418-420) [1969:61].

* 1376. Ahora Diana parece egoísta, caprichosa, mimada, algo infantil, como el joven Don García de *La verdad sospechosa* de Alarcón, quien explica a su criado Tristán que ha inventado toda la historia del espléndido banquete en el río para elevarse a los ojos de los cortesanos y, “al fin, es éste mi gusto, / que es la razón de más fuerza” [1959:404, vv. 867-868].

* 1399. Rico [1971:34-37] fue el primero en señalar esta relación entre *El desdén* y la comedia de Calderón. Duda Rico de que se permitieran realmente tales libertades entre damas y galanes. Es posible que tenga razón, ya que los jóvenes, saliendo del recinto protegido del Palacio, donde se permitía el “galanteo” (véase el Prólogo, pp. 21-22), van a bailar en una plaza pública.

* 1415. Jean-Raymond Lanot [1994:619-631] cita muchos textos del Siglo de Oro que elucidan el simbolismo de los colores. En *El desdén* Bearne elige el verde de la esperanza, Don Gastón el azul de los celos (según Lanot, el significado de estos dos colores es muy fijo) y Carlos el nácar, que según él significa el enojo y la pena de entrar en este galanteo. Después dicen los músicos que el nácar quiere decir ‘iras’.

Ahora bien, el único texto citado por Lanot en que *nácar* equivale a ‘iras’ es éste de Moreto (vv. 1517-1520). En Lope simboliza ‘crueldad’, en Tirso —y Lope— ‘celos’ y ‘desesperación’ (p. 625), que no distan mucho quizá de ‘iras’. Aquí, las palabras de Carlos (vv. 1501-1509) traen ecos de expresiones anteriores del héroe, de su “desesperación”, de la “crueldad” de Diana, etc. Y los músicos recalcan los efectos del amor en Carlos cuando dicen que “quien tiene iras [o enojos, o pena] ama” (v. 1520).

En su parodia de los finos parlamentos de los galanes, Polilla elige el color de la “rosa seca” (v. 1471) que, según él, simboliza lo ajado y feo. (Lanot no recoge ninguna alusión a este color.)

* 1486. El retrato ridículo que Polilla hace de su “dama” (vv. 1481-1495) sigue el procedimiento típico del gracioso cuando parodia grotescamente las finuras de los galanes [Montesinos 1967:41-43]. La caricatura sigue la fórmula tradicional del retrato: pelo, tez, ojos y boca, excluyendo delicadamente la descripción del cuerpo de la dama por debajo de la cintura (“y no hablo de pies y piernas”, v. 1491), tal como Calisto, al retratar a la hermosísima Melibea, no habla de aquella “proporción que ver yo no pude” [Rojas 1969:55]. Este modelo tiene antecedentes clásicos; así en las *Metamorfosis* de Ovidio (bien conocidas por Moreto), Apolo, enamorado de Dafne y casi enloquecido, ve el pelo de la ninfa ondeando en torno al cuello, los ojos como estrellas, los labios, los dedos, las manos, las muñecas, los brazos desnudos, y siente que lo que no alcanza a mirar es aún más bello [Ovidio 1960: lib. I, vv. 496-502]. En el Renacimiento, el más conocido de los retratos de la dama es quizá la descripción de Laura que se lee en las *Rime sparse* (90) de Petrarca. Los estudiosos de la retórica renacentista (véase Lisa Rabin 1994) designan este tipo de retrato con el término *blasón*.

En todos estos casos, sin embargo, cuando alguien dice que *no* va a describir la mitad inferior del cuerpo, lo que hace es llamar justamente la atención sobre la misteriosa belleza de lo que se calla. Y, en realidad, el pícaro Polilla *sí* pinta, con palabras de doble sentido, los pies y las piernas de Laura: después de mencionar su color prieto, su cabello burdo, sus ojos lagañosos y su boca enorme (vv. 1481-1490), dice que no habla de pies y piernas “porque no hilo tan delgado” (primer sentido: ‘no discurro con suficiente sutileza’; segundo sentido: ‘imposible describir unas piernas tan flacas’).

Más tarde (vv. 2469-2492), Carlos le “regala” a Diana un retrato tradicional de la belleza de Cintia: cabello, frente, ojos, labios, cuello, talle esbelto.

No faltan los casos en que el pintor del retrato pasa de la cintura a los pies —siempre pequeñísimos— de la dama. Un excelente ejemplo de retrato detallado nos lo ofrece Sor Juana en el muy conceptista romance que pinta la “proporción hermosa” de la Condesa de Paredes: cabello, frente, cejas, ojos, nariz, mejillas, boca, barbilla, cuello, pechos, brazos, manos, cintura, talle, y las “móviles pequeñeces” de los pies [Juana Inés 1951:171-173].

* 1711. Rico [1971:166-167] recoge varios ejemplos del tabú que pesaba sobre la palabra *piernas* cuando se hablaba de damas aristocráticas. Así estos versos de Mariana de Carvajal y Saavedra en sus *Navidades de Madrid*: “Las que comúnmente llaman / «piernas» to-

dos los vulgares". El conocido dicho "La reina de España no tiene piernas" recuerda lo que pasó en la visita de Mariana de Neoburg, mujer de Felipe IV, a un pueblo que fabricaba guantes y medias. Cuando las autoridades iban a obsequiarle unas medias, ella las rechazó muy enojada, diciendo precisamente esas palabras [Iribarren 1956:425-426].

Hay en *Terra nostra* (1974) de Carlos Fuentes un episodio surrealista inspirado al parecer en el famoso dicho. La Reina Juana la Loca grita a todos que "una verdadera Señora no tiene piernas", que "¡No tiene piernas una Señora de verdad!" [1989:472]. Es como si la Reina quisiera, al igual que Diana, imponer un lenguaje decoroso, pero el chiste está aquí en el hecho de que la Reina carece efectivamente de piernas y brazos, pues le han sido amputados.

Durante la época victoriana hubo el mismo tabú en Inglaterra y los Estados Unidos, a causa de las connotaciones físicas de la palabra *pierna*. Ni siquiera las "piernas" de un piano eran mencionables.

* 1726. Se declararon bancarrotas parciales del Estado en 1557, 1575, 1596, 1607, 1627, 1647 y 1652. Esta última crisis estaría todavía muy presente en la conciencia de los espectadores de *El desdén*, y el chiste sobre "tomar una renta" como causa de desgracia es por eso muy obvio. Rico [1971:38-40] observa que, en vista de esta alusión, el *terminus ab quo* de la composición de la comedia tiene que ser 1652. Explica además la situación económica de mediados del siglo XVII, y recoge de otras dos obras de Moreto, *Trampa adelante* y *San Franco de Sena*, menciones negativas de esta "renta", que nadie tomaría voluntariamente.

* 1823+. Moreto es aficionado a las escenas románticas nocturnas en un jardín (y sabemos que se trata de una escena nocturna porque de vez en cuando se pide que traigan luces, o entra alguien con hachas encendidas). Así ocurre en las últimas escenas del primer acto de *No puede ser* y en cada acto de *La confusión de un jardín* [Moreto 1856:199a-201b; 513b-516a, 518b, 520a, 523a]. Se distinguen estas obras de *El desdén* por el hecho de que la oscuridad de la noche es necesaria para permitir engaños y confusiones importantes para la intriga.

No habiendo esa necesidad en el caso de *El desdén*, es posible que Moreto haya prestado aquí poca atención a la "realidad" del tiempo y de la hora. ¿Realmente empieza la obra en el verano, como se dice en el v. 680, y pasan varios meses entre este momento y la temporada de Carnestolendas del segundo acto? ¿Se olvidó Moreto de que la escena del jardín tenía que ser nocturna? Nadie pide luces. La ropa ligera de las damas, la cantidad de cosas que ve y comenta Carlos, la canción sobre mayo y abril, todo da la impresión de que la escena transcurre en una tarde de primavera o de verano, cuando hay luz brillante y no hace frío.

El jardín del Edén se convierte ahora en la selva de Diana, donde encontró su muerte el joven Acteón. Una tarde en que la diosa y sus ninfas estaban bañándose desnudas, Acteón entró en ese lugar sagrado; Diana, en castigo, lo convirtió en ciervo, y Acteón murió destrozado por sus propios perros [Ovidio 1960:III, vv. 155-253].

La inversión irónica de este mito acaba aquí con la derrota de Diana. Se ha propuesto vencer el desdén de Carlos dejándose ver de él en un estado de relativa desnudez; y al ver que esto no parece afectarle, Diana se siente profundamente ultrajada.

Al mito de Diana y Acteón se agrega el canto para atraer a la víctima no sólo por la vista sino también por el oído —reminiscencia, como sagazmente observa Rico [1971:23, n. 26], del canto de las sirenas en la *Odisea*.

* 1886. En *No puede ser* de Moreto, el gracioso Tarugo dice que ha llevado a Don Félix a ver en el jardín "...los cuadros, / y al punto que los miró, / se quedó el hombre pasmado"; añade que ha visto "Retiro, Casa de Campo, / Aranjuez, pero ningunos / llegaban a su zapato" [Moreto 1856:202c]. Covarrubias (p. 712b) enumera las varias formas que se podían ver en estos jardines.

* 2003. Gerarda, en *La Dorotea*, observa a propósito de la conducta desdeñosa de la heroína: "¡Ay, niña, qué término tan cruel para un caballero de tales prendas!" (Lope de Vega 1958:164, línea 14).

* 2140. *El perro del hortelano* de Lope trata un caso algo parecido al de *El desdén*: la protagonista, la condesa Diana, se niega a confesarle su amor a su secretario y a la vez no tolera que éste corteje a otra.

* 2146. Kennedy [1932:51] cita muchos ejemplos de Moreto, y Rico [1971:211] añade algunos de Calderón. Moreto también acuña verbos a base de palabras que no son nombres de personajes; así en *El lindo don Diego* [Moreto 1993: vv. 1085-1086] el gracioso Mosquito observa que el tonto Don Diego "no ha de querer *emprimar*" porque prefiere *encondesar*, lo cual significa que no quiere casarse con su prima sino con una presunta condesa a quien acaba de conocer.

* 2174. Como no se ha registrado *pus* en Moreto ni en otro autor del Siglo de Oro, algunos críticos sugieren sensatamente que debiera ser *sus*, interjección que excita a "ejecutar con vigor o celeridad alguna cosa" (*Diccionario de la Academia*), lo cual podría cuadrar con el contexto. Kennedy [1932:55, n. 39] parece inclinarse por esta solución. Puede observarse que hay un *sus* después de un *pues* en *El lindo don Diego*: "Pues ¡sus! manos a labor" [Moreto 1993:126, v. 2220]. Rico [1971:213] sugiere interpretar *pus* en sentido fisiológico, ya que Polilla es "médico de amor", pero eso tendría aquí poco sentido, aparte de que la palabra no está documentada sino a partir del siglo XVIII (Corominas). Sirera [1987:213] observa con cierta justificación que *plus* podría ser la palabra (latina) que aquí emplea Moreto. (Vale la

pena recordar que Moreto y Calderón se distinguen entre los dramaturgos del día por su uso frecuente de *pues* [Wooldridge 1979:58-71]; hay en Moreto muchos casos de repeticiones como “Pues Laura... y pues Laura...”.)

* 2280. Con su argumento silogístico Diana intenta probar que la voluntad no puede excitarse ante un sujeto negativo (la libertad de no querer), que no es sino abstracción (“ente de razón”); si no existe la “causa”, un sujeto real y no abstracto, no se produce el “efecto”, o sea el querer. Antes, en los vv. 870 y sigs., ha habido también una argumentación algo silogística. Y después, vv. 2324-2334, Diana declara haber acudido a “forzados silogismos” para convencerse de la necesidad de casarse. Ferrater-Mora [1958:1239-1245] expone detalladamente la retórica silogística.

* 2439. “Juégase volviendo a la cara toda la baraja junta, y la primera carta que se descubre es del contrario, y la segunda del que lleva el naipe, y estas dos se llaman *pintas*. Vanse sacando estas cartas hasta encontrar una semejante a alguna de las que salieron al principio, y gana aquel que encuentra con la suya tantos puntos cuantas cartas puede contar desde ella hasta dar con un *azar*, que son el tres, el cuatro, el *cinco* y el *seis*, si no es cuando son *pintas*, o cuando hacen *encaje*, al tiempo de ir contando, como por ejemplo, si la cuarta carta es un cuatro, no es *azar*, sino *encaje*. El que lleva el naipe ha de querer los envites que le hace el contrario, o deja el naipe” (*Diccionario de Autoridades*). En el v. 2439 Polilla dice que le toca a Carlos sacar su carta; en el v. 2451 le aconseja “parar largo” (‘apostar mucho’), pues Diana está perdiendo, y en los vv. 2461-2463 asegura que Carlos ha sacado “*cinco, seis y encaje*”; Diana está bien derrotada.

* 2469. El cabello de la dama como red que hace prisionero al amante es un tópico de estos retratos. Garcilaso de la Vega, por ejemplo, dice en su Canción IV: “De los cabellos de oro fue tejida / la red que fabricó mi sentimiento” [1958:189, vv. 101-102]. El “cielo de su hermosura” (v. 2487) tampoco es imagen nueva. Garcilaso escribe “y por sol tengo sólo vuestra vista” [1958:220]. Rico [1970:212-217, 243-245] entresaca de otros autores muchas descripciones iguales. Moreto mismo pinta en *El poder de la amistad* [1968:vv. 1266-1285, 1296-1305, 1316-1330] un retrato igualmente tradicional, pero aún más largo.

* 2526. “No, sino el alba” es la forma más conocida de una expresión “con que se suele responder a quien pregunta lo que sabe o no debía ignorar por ser comúnmente sabido” (*Diccionario de la Academia*). Moreto emplea “No, sino huevos” con parecido significado en *Primero es la honra* y en *Industrias contra finezas* [1856:245b, 288c respectivamente].

* 2726. Quizá pensando en el deseo de venganza (v. 2721), Sirera da otra interpretación: Diana se propone arrancar “el retrato de Car-

los del pecho... de Cintia" antes de hacer lo mismo con su propio pecho [1987:105]. El lenguaje de Diana es aquí algo incoherente, pero no parece prestarse a una interpretación tan sangrienta.

* 2757. Diana ha tocado antes (vv. 2670-2680) el tema de los "inciertos acasos" de la fortuna. En su largo parlamento del primer acto Carlos atribuye a la dicha, no a su propio mérito, sus victorias en las fiestas y torneos; las venturas, en casos de la suerte, van siempre al que "no las solicita" (vv. 110-124). Alonso, el protagonista de *El caballero de Olmedo* de Lope, teme que Eros, el ciego dios, le haya disparado a él la flecha dorada del perfecto amor, y a Inés la flecha de plomo inducida de odio. Por su parte, Inés dice que el amor nace de las estrellas bajo las cuales se nace, y que ellas determinan el amor o desamor [Lope de Vega 1972:215-228]. En suma, la "fortuna" de un amante no está en sus propias manos. La "fortuna", el puro azar, causa la caída mortal de Calisto en *La Celestina*. Gilman [1974:200-208, 243-302], que estudia el tema en *La Celestina*, ofrece una historia muy útil de la tradición de los "casos de Fortuna".

* 2797. El gracioso Motril se refiere a una muchacha que, a causa de su manía de comer puñaditos de ceniza a hurtadillas, se había puesto muy enferma; el médico le mandó comer cada día la ceniza de todo un brasero y, naturalmente, desde entonces ella aborreció la ceniza.

La analogía entre este cuento y la situación de Diana no es perfecta. Diana, a quien el desdén de Carlos le "prohíbe" gozar del amor, expresa aquí el ardor de la pasión; no sólo ha sanado de su enfermedad inicial —el aborrecimiento del matrimonio—, sino que ahora (vv. 2800-2802) "se ahitó de amor" (*ahitarse* 'comer hasta indigestarse'); de ahí, según le confiesa a Cintia en el largo parlamento de los vv. 2710-2795, el dolor que le causa el rechazo de Carlos.

En el cuento de Motril no hay "prohibición" de comer ceniza, sino, por el contrario, "mandamiento" de comer mucha, y es eso lo que cura a la muchacha. Podría decirse, con todo, que así como los puñaditos de ceniza estimulaban en la muchacha las ganas de comer más, así Diana está tan hambrienta de amor a causa de que Carlos se lo niega. Por lo demás, la moraleja del cuento de Motril es que deseamos lo que no tenemos.

Existen, pues, algunas semejanzas. Pero hay que señalar que el cuento de *Yo por vos y vos por otro* no está contado por un "loco", ni es un "loco" su protagonista. Probablemente habrá que seguir buscando el auténtico "cuento del loco".

* 2916. Al omitir cualquier insinuación de intimidad, se respeta el decoro de la dama. Sabido es que en el teatro español los amantes, aun los de familia honrada y noble, suelen tutearse desde el principio, como Alonso e Inés en *El caballero de Olmedo* de Lope. Pero en las

comedias palaciegas suele predominar el *vos*, aunque otros autores de la época no son tan fieles como Moreto a este tratamiento decoroso. En *Galán, valiente y discreto* de Mira de Amescua, cuya heroína es Duquesa de Mantua y tres de sus pretendientes son duques, constantemente se pasa de *vos* a *tú*.

APÉNDICE I

Variantes de las ediciones

Se registran aquí las lecciones de la *Primera parte* de 1654 y las de su segunda edición, de 1677 (con ortografía modernizada). En seguida se indica cuál de ellas se ha seguido en la presente edición, o, si en las dos ediciones del siglo xvii hay error, se da la lectura “corregida” que aquí se ha adoptado. No se registran las erratas de imprenta muy obvias, como la del v. 1261, donde se lee *aunansí* (1654) en vez de *aun ansí*. El número inicial remite al verso correspondiente, o bien, si lleva el signo +, a la acotación que sigue a ese verso.

Se señala con *A* la lectura de 1654, con *B* la de 1677, y con *C* la de la presente edición. Las fechas indican cuál de las dos ediciones antiguas se ha seguido. Cuando no hay fecha, es que se trata de una lección “corregida”.

p. 33. En *B* faltan el signo de la cruz y el monograma IHS.

p. 34. En *A* se lee “D. Gastón”, y en *B* “Don Gastón”

58. *A* heroicos || *B* hereycos || *C* 1654

78. *A* galentería || *B* galentería || *C* galantería

169. *A* inquirir || *B* inquerir || *C* 1654

177-178. *A* deste estudio... De las || *B* Deste estudio... de las || *C* 1677

203. *A* Adaphne || *B* A Daphne || *C* a Dafne

213. *A* riesgo || *B* riesgo || *C* ruego

279. *A* producida || *B* producida || *C* producía

371. *A* del rigor de la crueldad || *B* del rigor la crueldad || *C* 1654

408. *A* y aunque a algunas || *B* y aunque algunas || *C* 1654

471. *A* aunque en || *B* aunque en || *C* aun en

524. *A* seguiremos || *B* seguiremos || *C* 1677

540. *A* Sinón || *B* Simón || *C* 1654

602. *A* quien al arriesgo || *B* quien al riesgo || *C* 1677

650. *A* scholasticus || *B* scholasticum || *C* 1654

672. *A* Dio || *B* Dios || *C* 1677

698. *A* piaticante || *B* platicante || *C* 1677

716. A quita || B qui || C 1654
 778. A mesmo || B mismo || C 1654
 911. A oído || B olvido || C 1654
 1011. A esto || B eso || C 1654
 1174. A flores || B flores || C cintas
 1175. A el pedir || B al pedir || C 1677
 1264. A enjuate || B enjuágate || C 1677
 1339. A imprime dos veces este verso || B elimina la repetición ||
 C 1677
 1376. A yo otra || B y otra || C 1654
 1400. A los || B las || C 1677
 1509. A encarnado || B encarnado || C nacarado
 1583. A pides || B pides || C pedís
 1816. A tienes || B tiene || C 1654
 1819. A ese || B eso || C 1677
 1920. A calla || B calle || C 1677
 1967. A pesia || B pesie a || C 1654
 2042. A alma apetece || B alma apetece || C alma [la] apetece
 2116. A vendo || B vende || C 1677
 2176. A a mí me plugo || B a mí plugo || C 1654
 2233. A porque el menguado || B porque el menguado || C por
 aquel menguado
 2250+. A parando || B parando || C pasando
 2275. A liberrad || B libertad || C 1677
 2291. A ente ración || B ente ración || C ente de razón
 2294. A no hay efecto || B no hay defecto || C 1654
 2335. A Al Príncipe || B Al Príncipe || C El Príncipe
 2463. A dices || B dices || C decís
 2469. A lazos prendidos || B lazos prendidos || C lazos prendido
 2472. A el rendido, y el preso || B el rendido, y el preso || C el
 rendido, y [él] el preso
 2560. A deso || B deseo || C 1677
 2765. A lógrala || B lograrla || C 1654
 2795. A afreta || B afrenta || C 1677
 2802. A ha sanado || B ha sonado || C 1654

APÉNDICE II

La dedicatoria de la *Primera parte* de Moreto (1654) a Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque

Esta dedicatoria es el único texto en primera persona y en prosa que nos queda de Moreto. No poseerá el atractivo que tienen las cartas íntimas dirigidas a amigos o colegas, pero constituye una muestra excelente de lo que fue en el siglo XVII esa forma literaria, la *dedicatoria*.

Lope de Vega, excesivo en todo, dejó más ejemplos que nadie de esta forma: en 1620, con su *Parte XIII*, empezó a escribir dedicatorias al comienzo de cada una de las doce comedias del tomo, y la práctica continuó hasta 1625, cuando se publicó su *Parte XX*. [Case 1975 estudia estas dedicatorias y reproduce los textos.]

Las dedicatorias que hay en estas ocho Partes suman 96 y van dirigidas a una variadísima gama de personas —condes, duques, obispos, esposas de señores importantes, alcaldes, corregidores, otros poetas, etc.—, a quienes casi siempre alaba Lope ponderando su generosidad, su inteligencia, o el haber salido a la defensa de poetas y dramaturgos. Como a menudo se refiere Lope al argumento y al sentido de la comedia respectiva, las dedicatorias tienen algo de prólogo, pero también “semejan cartas en su estilo y tono íntimo” [Case 1975:22-23]. El dramaturgo cuenta sucesos de su vida, expone sus ideas sobre la poesía y la historia o habla del arte dramático y los gustos del público.

Y, siendo Lope como es, casi siempre hace alarde de erudición y abunda en citas de autores clásicos. En la dedicatoria de *Los españoles en Flandes* a Cristóbal Ferreira de Sampayo [Case 1975:74-77] —donde hay, por cierto, un ataque violento contra Juan Ruiz de Alarcón— encontramos citas de Platón, Aristóteles (4), Orígenes, Pierio Valeriano, Terencio, Aristipo, Virgilio, Séneca, Ovidio (3), Cicerón y Santo Tomás de Aquino.

Las dedicatorias de toda una *Parte* son, por lo general, mucho

más parcas. No mencionan concretamente las comedias contenidas en el volumen. Más que prólogos son "cartas abiertas" en que aparecen estos elementos: *a)* alabanzas a la persona a quien se dedica el volumen; *b)* deseo de protección contra las consabidas censuras y envidias de que el autor y su obra son víctimas; *c)* despedida a las comedias que ahora se lanzarán solas a las tormentas del mundo. Tales son las dedicatorias de las dos *Partes* de Ruiz de Alarcón (1628 y 1634) al Duque de Medina de las Torres, impregnadas ambas de cierta amarga ironía [Ruiz de Alarcón 1957:3-5].

La dedicatoria de la *Primera parte* de Moreto a D. Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque, Virrey y Capitán General de las Provincias de Nueva-España (como se lee en la portada) tiene una forma bastante parecida a las de Alarcón, pero no muestra amargura ni ironía, sino ciertos rasgos muy característicos de Moreto: mesura, discreción, fino ingenio.

Fernández de la Cueva, que compartía con D. Juan de Austria la gloria de haber derrotado entre 1650 y 1652 a los franceses y a los catalanes rebeldes, fue nombrado virrey de la Nueva España en 1653. (En el Prólogo, pp. 9 y 14-15, se habla más ampliamente de este personaje y de sus posibles relaciones con Moreto.) La dedicatoria se abre con un verso de Ovidio, poeta predilecto del dramaturgo (véase el Prólogo, p. 18). Es la única cita clásica, y no está puesta para lucir la erudición del autor, sino para dar, desde el comienzo, el tono de la dedicatoria: el sentimiento de la separación entre el poeta y su mecenas y entre el autor y su obra. El verso de Ovidio es el inicial de sus *Tristia*, serie de elegías compuestas entre el año 8 y el año 16 de nuestra era, durante el destierro del poeta a orillas del Ponto Euxino (el Mar Negro), y enviadas a amigos residentes en Roma: "*Parve, nec invideo, sine me, liber, ibis in Urbem*" ("Librito mío, vas a la Ciudad sin mí, pero no te lo envidio"). El libro de los *Tristia* va a Roma, lo cual le está vedado a Ovidio, pero éste no se lo envidia, pues al no acompañarlo se salvará de algo que el libro tendrá que sufrir solo: el odio y las censuras de los críticos.

Entre la situación de Ovidio y la de Moreto hay varias diferencias. Desde luego, Moreto no sufría ningún destierro; y la *Parte primera* iba a publicarse y venderse en Madrid, no en un lugar lejano. De estas diferencias, la única que comenta Moreto es que el libro de Ovidio, sin la protección del autor, no hallaría sino desprecio, mientras que este suyo, que viajaba solo a la Nueva España, iba a encontrar el "sagrado" (el refugio) del Duque de Alburquerque. Tales son la gloria y el favor que recibirá el libro —dice Moreto— que, a diferencia del poeta romano, "No admitiré yo ningún consuelo al sentimiento de no acompañarle, sino antes, trocando el sentido al verso de Ovidio,

diré: *Occiduum invideo, sine me, liber, ibis in orbem*” (“Te envidio, libro mío, pues vas sin mí al orbe de Occidente”).*

Tras esto sigue el elogio del Duque, contrastado con las expresiones de modestia en cuanto al mérito del libro que se le dedica. “Aunque yo haya sido ignorante en lo que he escrito —dice Moreto—, he sido sabio en escoger Mecenas”. En las Indias se hacen grandes negocios (allí “se gana a ciento por ciento”), pero no hay negocio como la protección del Duque. Y si a Moreto lo acusan de “codicia”, él aceptará con orgullo la acusación, pues príncipes como el Duque “se deben ir a buscar aunque sea al otro mundo” (donde hay un juego de palabras: *el otro mundo* es ‘América’, pero también ‘el más allá’). Siguen nuevas ponderaciones (“tan heroicas plantas”) y nuevas expresiones de modestia, con mención de las tres potencias del alma: el autor no podrá ofrecer “la parte del entendimiento”, pero sí, ciertamente, “la de la voluntad y la memoria”, y espera que el Duque se acuerde de su “humilde criado”. (El segundo apellido del dramaturgo aparece todavía con la grafía italiana: *Cavana*.)

Dentro de las posibilidades de la forma tradicional, la dedicatoria de Moreto es una pequeña obra de arte, grata de leer por lo que dice y por su firme construcción. Se siente la sinceridad del tono afectivo de esta “carta abierta”: por su valor y por sus hazañas militares, el Duque merecía realmente los elogios de Moreto.

En el texto que sigue se han modernizado la ortografía y la puntuación y se han resuelto las abreviaturas del original.

Excelentísimo Señor:

Consolábase Ovidio de que su libro fuese solo a la Ciudad, por excusarse de la prolija censura de los Críticos y del agudo diente de sus émulos (que ordinariamente se toma por agudeza el decir mal); y considerándolo todo, dijo: “*Parve, nec invideo, sine me, liber, ibis in urbem*”. Pero yo, que envío mi libro no donde ha de ser censurado, sino donde se ha de ver aplaudido; no donde ha de ser envidiado por los aplausos que él se pueda adquirir, sino por las honras que le ha de dar el Dueño a quien va dedicado, con que me podré consolar, quedando entre los embates de la murmuración, y viéndole ir a lograr los frutos que no le puede negar la sombra de la grandeza de Vuestra Excelencia, a cuyo sagrado va dirigido. No admitiré yo ningún con-

* En las ediciones de 1654 y 1677 el texto latino dice *Occidum* en vez de *Occiduum*. Debe de ser errata de imprenta, pues el adjetivo es *Occiduus*, -a, -um (‘occidental’), aparte de que con *Occidum* falla la medida del hexámetro.

suelo al sentimiento de no acompañarle, sino antes, trocando el sentido al verso de Ovidio, diré: "*Occiduum invideo, sine me, liber, ibis in orbem*". Pues cuando considero que la gloria que le espera la debía yo comprar con el mérito de andar sus pasos, veo que toda esta 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 Mecenas. Si bien, siendo tan notorio lo que Vuestra Excelencia honra y favorece los ingenios, me pueden argüir que esto no es sólo elección, sino codicia, pues como mercader, ambicioso de aplausos, embarco mi libro para las Indias, donde se gana a ciento por ciento. Yo les concederé luego la consecuencia, y añadiré que los Príncipes como Vuestra Excelencia se deben ir a buscar aunque sea al otro mundo. 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, cuya vida guarde Dios, como este humilde criado suyo desea, y ha menester.

De Vuestra Excelencia humilde criado,

D. Agustín Moreto y Cavana.

ÍNDICE DE LAS NOTAS

- a* (personal), 1381
 Acapulco, 667
accidente, 1691
acciones, 59
acetar (grafía), 2
 Acteón, *1823
a escote, 494
a oscuras, 239
agradecer, 971, 1678
agua va, 2547
alargarse, 1872
albricias, 2506
alcalde, 1984
aloja, * 700
al paño, *1163, 2857+
amar, 1217
 Anaxarte [Anaxárete], 204
 Añoover, 726
araños, 2517
 Aretusa, 206
asegurarse, 599
aseo, 2460
 asonancia, 1932
aspacio, 1059
asumpto (grafía), 1300
 autorrima, 2544
aventurero, 472
 Averroes, *700
azul, 2540
babear, 2814
 Barcelona, 5, 1142
bermejo, *20
 beso, 689
blasón, *1485
botana, 1191
botón de fuego, 996
bramante, 2521
buena va la danza, 1984
cabe, 2877
 Calderón de la Barca, 1399, 1527, *2146,
 *2174
camino carretero, 1076
caniquí, 17, 727, 2551
cansar, 1348
capón, 2245
caricia, 160, 347
 Carnestolendas, 680, 1142
 Cascales, Francisco, *59
 Castiglione, Baldassare, 54
causa, 869, 2280, 2717
cautela, 1644
cédula, 1112
Celestina (*La*), *20, *1486, *2757
 Cervantes, Miguel de (*Don Quijote*), *20,
 667; (*La Galatea*), *841
cielo de la hermosura, *2469
cinta, 2160
cintiar, 2146
 Cintor, 2162
clavarse, 1200
Clos (el), 1527
color (género), 1174, 1416
como granizo en albarda, 1984
como hay viñas, 422
comprender (grafía), 16
 conceptismo, 2478
copia, 1806
corrido, 1605
cristal, 2485
 Cruz, Ramón de la, 1633
cuello de garza, 2486
cuento del loco, 2797
cuidado, 40, 1753, 1874, 2009
 cultismos ortográficos, 16, 548, 1300
 Dafne, 207, *1485
dar sogá, 32
decoro, 140, 2004, 2916
descortésia, 140
descuido, 1932
desengaño, 933
desesperación (suicidio), 20, 217, 450, 745,
 781
despeño, 862
desvío, 1165

Diana, 49, 196
 diéresis, *28
 diestro, 2408
 Dios delante, 695
 discurso, 829
 disparar, 1934
 divertido, 1919
 Don Quijote (Grisóstomo), 20; (Dorotea), 667
 dueña, 1156
 echar el ojeo, 2070
 echar el resto, 2819
 echar por esos trigos, 1080
 efecto, 869, 2280, 2717
 él por él, 393, 2798
 ello, 62
 ello por ello, 2396
 empeño, 521
 emplasto de ranas, 1203
 empleo, 522, 2412
 en fee de, 1989
 enmendallo (asimilación), 444
 ente de razón, 2280
 entender la musa, 2091
 envidar, 1228, 2124
 equivocar, 348
 escabeche, 2178
 escupir al cielo, 1248
 extraño (grafia), 2
 extremos, 978
 exquisito, 250
 faltar, 458
 fee, 16, 548
 Ficino, Marsilio, *1304
 fortuna, 2757
 forzoso, 2325
 franco, 700
 frisa, 1484
 fuego, 274
 Fuentes, Carlos, *1711
 garapiña, 1136
 golpe en bola, 1097
 Góngora y Argote, Luis de, 2485
 guardapiés, 1823+
 guardar las fiestas, 1072
 guisado, 14
 hablar ('a hablar', asimilación), 447, 1604
 hacerse rajas, 1808
 halago, 2686
 hay ('haya'), 554
 Hebreo, León, *350, *841, *1304, 1360
 hereos, *20
 hermafrodita, 750
 hernia, *700
 hiato, 467, 1279, 1818, 1967
 hidropesía, *1304
 hierro, 2478
 hila, *700
 hilar delgado *2797
 huevos, 2526
 ijares, 1286
 Illescas, 2274
 ir de ruín a rocín, 658
 iras, *1415, 2078
 jardín, 1769, 1886, 1904
 Juana Inés de la Cruz, Sor, 140, 2291
 Juana la Loca, *1711
 justillo, 1823+
 laísmo, 215, 2161
 latín macarrónico, 649, 2262
 laurel, 550, 2174
 leísmo, 176
 lición, 177
 lienzo, 754
 liga, 2311
 ligereza, 140
 liquidar, 844
 llevarse el día, 60
 luego 501, 2544
 madurativo, 1203
 mamóla, 1100, 2925
 mandamiento quinto, 2153
 marañas, 545
 mayo, 2201
 mayos, 1878
 médico de amor, 657
 médicos, 646+, 649
 menguado, 2245
 mismo, 778
 Mira de Amescua, Antonio, *54, *2916
 miralda ('miradla'), 2466
 miserable, 1108
 molimiento, 1991
 Montemayor, Jorge de, 1803
 Moreto, Agustín, *4, *20, *140, 215, *264, *540, 657, 658, *700, *781, 1059, *1097, 1100, *1142, 1149, *1160, *1163, *1726, 1769, *1823, *1886, *2146, *2174, *2469, *2526, 2797, 2833, 2926
 mudanza, 1437+
 naturaleza, 181
 negro, 2410
 no sé qué, 92
 no, sino huevos, 2526
 novela pastoril, 1803
 obligar, 1326

obstentación, 1993
Odisea, *1823
oístes ('oísteis'), 1954
ojos de jabón, 1486
óptica neoplatónica, 1304
orden de sujetos, 2011
Ovidio, 178, *1485, *1823
pañal, 2551
paraíso terrenal, 1769
pavana, 1160
pedir confesión, 1084
perro del hortelano, 2140
pesia, 1138
Petrarca, *1486
picar, 1109, 2099, 2213
pie, 1914
pie de guindo, 1914
piernas, 1711
pintas, 2439
platicante, 698
pobreta, 1200
polilla, 17, 40
polvos de Juanes, 1815
porfia, 232
postas, 676
príncipe, 754+
privación, 264
prompto (grafía), 1300
puesto que ('aunque'), 2894
pujamiento, 2540
pulido, 1898
pus, 2174
que (pleonástico), 2362
¿Qué es...?, 635, 1221
qué tanto, 27
querer (primer paso en el amor), 1217;
 (aceptar una apuesta), 1228
Quevedo, Francisco de, *20, 646+
quitapelillos, *700
ración, 689
razón, 350, 551
renta, 1726
repugnancia, 246
respecto (grafía), 1300
retrato de la dama, *1486, 2469, 2726
rosicler, 2883
Ruiz de Alarcón, Juan, *1376
salir con, 1998
salmo, 1743
San Pedro, Diego de, *20
sarao, 1234
selva de Diana, *1823
sentimiento, 339, 347
serán torreznos, 2526
si ('aunque'), 1624
sífilis ("mal francés"), 700, 1203, 1815, 2809
silogismo, 2280
sinalefa, 467, 1954
sinéresis, *28, 422, 708, 1094, 1954
Sinón y ayuda, 540
supistes ('supisteis'), 666
suplicaciones, *700
tacamaca, 1709
tema, 327
teología del amor, 437, 1088, 1743
término, 2003
Tirso de Molina, *1415
tomar bula, 1231
ítoma, si purgal, 2883
torpedo, 1559
traer las piernas, 1710
tuteo, 1583, 2463, 2916
unciones, 2809
ungüento blanco, *700
útil (sustantivo), 2320
vais (subjuntivo), 1694
Vega, Garcilaso de la, *1304, *2469, 2544, 2726
Vega, Lope de, *59, *181, 232, 404, *437, 657, *1304, *1415, *2003, 2111, *2757, *2916
veniste ('viniste'), 56
viérades ('vierais'), 1281
Vilanova, Arnaldo de, *20
violencia, 79
vitor, 2926
vitoria (grafía), 2
voluntad, 350, 551, 781
volver ('volverse'), 276
voseo, 1583, 2463, 2916
yerro, 2478
y iba, 273
yo y don Gastón, 2011
zafir, 1798

BIBLIOGRAFÍA

(OBRAS CITADAS EN ESTA EDICIÓN)

- Adams, Nicholson B., reseña de Ada M. Coe, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias...*, *Hispanic Review*, IV (1936^a), pp. 296-300.
- , “Siglo de Oro Plays in Madrid, 1820-1850”, *Hispanic Review*, IV (1936^b), pp. 342-357.
- Alonso Cortés, Narciso [1916]: véase Moreto, Agustín.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Revista de Occidente, Madrid, 1959.
- Barrionuevo, Jerónimo de, *Avisos de Don... (1654-1658)*, ed. Antonio Paz y Mélia [Biblioteca de Autores Españoles, CCXXI, CCXXII], Atlas, Madrid, 1968.
- Bauer, Roger, “Les métamorphoses de Diane”, en *Wort und Text. Festschrift für Fritz Schalk*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1963, pp. 294-314.
- Beecher, Donald A., “Lovesickness, Diagnosis, and Destiny in the Renaissance Theaters of England and Spain: The Parallel Development of a Medico - Literary Motif”, en *Parallel Lives: Spanish and English National Drama 1580-1680*, ed. Louise and Peter Fothergill-Payne, Bucknell University Press/Associated University Presses, Lewisburg, Pennsylvania, 1991, pp. 152-166.
- Blue, William H., “Echoing Desire, Mirroring Disdain: Moreto’s *El desdén con el desdén*”, *Bulletin of the Comediantes*, XXXVIII (1986), núm. 1, pp. 137-146.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La hija del aire*, ed. Francisco Ruiz Ramón, Cátedra, Madrid, 1987.
- Caro Baroja, Julio, *El Carnaval: Análisis histórico-cultural*, Taurus, Madrid, 1965.
- Casa, Frank P., “Diana’s Challenge in *El desdén con el desdén*”, *Romanistisches Jahrbuch*, XXIII (1972), pp. 307-318.
- , *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1966.
- Cascales, Francisco, *Cartas filológicas*, ed. Justo García Soriano, I, La Lectura, Madrid, 1930; II, III, Espasa-Calpe, Madrid, 1940, 1941.
- Case, Thomas E., *Las dedicatorias de las Partes XIII-XX de Lope de Vega* [Estudios de Hispanófila, 32], Castalia, Madrid, 1975.
- Castañeda, James A., *Agustín Moreto*, Twayne, New York, 1974.
- , “An Unexpected Aspect of Moreto’s Theater: His Costumbrismo”, en *Studies in Honor of Gerald E. Wade*, José Porrúa Turanzas, S.A., Madrid, 1979.

- _____, "La «brava mina» de Moreto", en *Homenaje a William L. Fichter*, ed. A. David Kossoff et al., Castalia, Madrid, 1971, pp. 139-149.
- Castillo, Jorge Luis, "La lengua del gracioso y el mundo del Carnaval en *El desdén, con el desdén de Moreto*", *Bulletin of the Comediantes*, XLVI (1994), pp. 1-20.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, I-III (1927), IV-VII (1928).
- _____, *La Galatea*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Espasa-Calpe, Madrid, 1961, 2 vols.
- Coe, Ada H., "Additional Bibliographical Notes on Moreto", *Hispanic Review*, I (1933), pp. 236-239.
- _____, *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1935.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes*, Real Academia Española, Madrid, 1924.
- Cotarelo y Mori, Emilio, "La bibliografía de Moreto", *Boletín de la Real Academia Española*, XIV (1927), pp. 449-494.
- _____, *Historia del arte escénico en España*, III (*Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*), José Perales y Martínez, Madrid, 1902.
- _____, *Sobre el "le" y el "la"*, Antonio Marzo, Madrid, 1910.
- Covarrubias, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Turnermex, México, 1984 [reimpresión de la ed. de Barcelona, 1943].
- Cruz, Ramón de la, *Sainetes*, I, ed. Emilio Cotarelo y Mori [Nueva Biblioteca de Autores Españoles, XXIII]. Bailly/Baillière, Madrid, 1915.
- Dedrick, Dwain Edward [1968]: véase Moreto, Agustín.
- El desdén con el desdén*, *Comedia burlesca*, Madrid, 1745 [el autor se identifica en la portada sólo como "un ingenio de esta corte"].
- Diccionario de la lengua castellana*, Real Academia Española, 1726-1737, 6 vols. [Esta edición se cita con su título tradicional de *Diccionario de Autoridades*.]
- Diccionario de la lengua española*, 20ª ed., Real Academia Española, Madrid, 1984, 2 vols. [Se cita con el título tradicional de *Diccionario de la Academia*.]
- Elliott, J. H., *The Revolt of the Catalans. A Study in the Decline of Spain, 1598-1640*, Cambridge University Press, Cambridge, Eng., 1963. [Se cita por la reedición de 1984. Hay traducción española por Rafael Sánchez Montero, *La rebelión de los catalanes (1598-1640)*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1977.]
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Espasa, Barcelona, 1905-1930. [Se cita en el texto el vol. XXIX.]
- Essays on Comedy and the Gracioso in Plays by Agustín Moreto*, ed. Frances Exum, Spanish Literature Publishing Company, York, South Carolina, 1986. [Se reimprimen los ensayos de Exum, Fountain y Norden que se citan en esta bibliografía.]
- Exum, Frances, "Another Look at Polilla's Parable of the Fig in *El desdén, con el desdén*", *Romance Notes*, XXI (1980), núm. 1, pp. 383-388.

- _____, "Moreto's Playmakers: The Roles of Four *Graciosos* and Their Plays Within-the-Play", *Bulletin of Hispanic Studies*, LV (1978), pp. 311-320.
- _____, "The Structure of the Dance in Moreto's *Yo por vos, y vos por otro*", *Romance Notes*, XXII (1982), núm. 3, pp. 348-352.
- Fernández Duro, Cesáreo, *Don Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque* [Memorias de la Academia de la Historia], Manuel Tello, Madrid, 1884.
- Fernández-Guerra y Orbe [1856]: véase Moreto, Agustín.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, 4ª ed., Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1958.
- Fountain, Anne, "Venereal Disease and the Gracioso: A Look at Moreto's *El desdén con el desdén*", *Bulletin of the Comediantes*, XXIX (1977), núm. 1, pp. 23-25.
- Fuentes, Carlos, *Terra Nostra*, en sus *Obras completas*, III, Aguilar, México, 1989, pp. 161-1335.
- García Lorenzo, Luciano, "La recepción del teatro clásico español: *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto y *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón", *Revista de Literatura*, LV (1993), pp. 557-572.
- García Ruiz, Víctor [1993]: véase Moreto, Agustín.
- García de Villanueva Hugalde y Parra, Manuel, *Origen, épocas y progresos del teatro español*, Gabriel de Sancha, Madrid, 1802.
- Gilman, Stephen, "*La Celestina*", *Arte y estructura*, Taurus, Madrid, 1974.
- Góngora y Argote, Luis, *Obras completas*, ed. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Aguilar, Madrid, 1961.
- González Ollé, Fernando, "Fisiognómica del color rojizo en la literatura española del Siglo de Oro", *Revista de Literatura*, XLIII (1981), pp. 153-164.
- Gracián, Baltasar, *El Criticón*, ed. Evaristo Correa Calderón, Espasa-Calpe, S.A. [Clásicos Castellanos 165-167], Madrid, 1971, 3 vols.
- Green, Otis H., *Spain and the Western Tradition*, I, II, III, University of Wisconsin Press, Madison, Wisc., 1963, 1964, 1965.
- Greenberg, Mitchell, *Subjectivity and Subjugation in Seventeenth-Century Drama and Prose. The Family Romance of French Classicism*, Cambridge University Press, Cambridge, Eng., 1992.
- Harlan, Mabel Margaret, *The Relation of Moreto's "El desdén con el desdén" to Suggested Sources*, Indiana University Studies, XI, 1924.
- Hebreo, León, *Diálogos de amor*, Espasa-Calpe [Colección Austral], Buenos Aires, 1947.
- Iribarren, José María, *El porqué de los dichos*, 2ª ed., Aguilar, Madrid, 1956.
- Jones, Ernest, *The Life and Work of Sigmund Freud*, II, Basic Books, Inc., New York, 1955.
- Juana Inés de la Cruz, Sor, *Obras completas*, I y III, ed. Alfonso Méndez Plancarte; IV, ed. Alberto G. Salceda, Fondo de Cultura Económica, México, 1951, 1955, 1957.
- Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto*, Smith College Studies in Modern Languages, XIII, 1932 [reimpresión, Philadelphia, 1932].
- _____, "Manuscripts Attributed to Moreto in the Biblioteca Nacional", *Hispanic Review*, IV (1936), pp. 312-332.

- _____, "Moreto's Span of Dramatic Activity", *Hispanic Review*, V (1937), pp. 170-172.
- King, W. F. [1972]: véase Vega, Lope de.
- Kirby, Carol Bingham, "Hacia una definición precisa del término *refundición* en el teatro clásico español", en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Antonio Vilanova, II, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992, pp. 1005-1011.
- Lanot, Jean-Raymond, "Más notas sobre el simbolismo de los colores en el Siglo de Oro", *Hommage à Robert Jammes*, II, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1994, pp. 619-631.
- Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, 9ª ed., Editorial Gredos, Madrid, 1981. [Las citas corresponden a la 7ª impresión, 1991].
- León Pinelo, Antonio de, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, ed. Pedro Fernández Martín, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.
- Loa per la comèdia del "Desdeny ab lo desdeny" (segle XVII), en *Teatre català del Rosselló, Segles XVII a XIX*, I, ed. Pep Vila, Curial Edicions Catalanes, Barcelona, 1989, pp. 125-143.
- Lorenz, Charlotte M., "Seventeenth-Century Plays in Madrid from 1808-1818", *Hispanic Review*, VI (1938), pp. 324-331.
- Mackenzie, Ann L., *La escuela de Calderón, Estudio e investigación*, Liverpool University Press, Liverpool, 1993.
- _____, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: Análisis*, Liverpool University Press, Liverpool, 1994.
- Maravall, José Antonio, *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Seminarios y Ediciones, S.A., Madrid, 1972.
- Matulka, Barbara, "The Feminist Theme in the Drama of the Siglo de Oro", *Romanic Review*, XXVI (1935), núm. 3, pp. 191-231.
- Maura y Gamazo, Gabriel [Duque de Maura], *Vida y reinado de Carlos II*, I, Espasa-Calpe, Madrid, 1954.
- McKendrick, Melveena, *Women and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Cambridge University Press, Cambridge, Engl., 1974.
- Méndez Plancarte, A. [1955]: véase Juana Inés de la Cruz.
- Michaëlis, Carolina [1870]: véase Moreto, Agustín.
- Montesinos, José F., *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca, 1967.
- Morby, Edwin S. [1958]: véase Vega, Lope de.
- Moreto [y Cabaña], Agustín, *Primera parte de comedias*, Diego Díaz de la Cárreza, Madrid, 1654.
- _____, *Hacer remedio el dolor*, en *Comedias escogidas de los mejores ingenios de España*, XI, Gregorio Rodríguez, Madrid, 1658, fols. 36v-54v [debiera ser 55v].
- _____, *Primera parte de comedias*, Andrés García de la Iglesia, Madrid, 1677. [Es la segunda edición de la *Primera parte* de 1654.]
- _____, *Comedias escogidas*, ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe [Biblioteca de Autores Españoles, XXXIX], Rivadeneyra, Madrid, 1856.
- _____, *El desdén con el desdén*, ed. Carolina Michaëlis, en *Tres flores del teatro antiguo español* [Colección de Autores Españoles, XXVII], F. A. Brockhaus, Leipzig, 1870, pp. 255-347.
- _____, *Teatro: El lindo don Diego y El desdén con el desdén*, ed. Narciso Alonso Cortés, La Lectura, Madrid, 1916.

- _____, *El poder de la amistad*, ed. Dwain Edward Dedrick [Estudios de Hispanófila, 8], Adelphi University, Garden City, N. Y., 1968.
- _____, *El desdén, con el desdén. Las galeras de la honra. Los oficios*, ed. Francisco Rico, Castalia, Madrid, 1971.
- _____, *El desdén con el desdén. El lindo don Diego*, ed. Josep Lluís Sirera, Planeta, Barcelona, 1987.
- _____, *El lindo don Diego*, ed. Víctor García Ruiz, Austral, Madrid, 1993.
- Morley, S. Griswold, "Fuente Ovejuna and Its Theme-Parallels", *Hispanic Review*, IV (1936), pp. 303-311.
- _____, "Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro: Alarcón and Moreto", *University of California Publications in Modern Philology*, VII (1919), pp. 131-173.
- Morley, S. Griswold, and Courtney Bruerton, *The Chronology of Lope de Vega's "Comedias"*, Modern Language Association, New York, 1940.
- Norden, Janet B., "Moreto's Polilla and the Spirit of Carnival", *Hispania*, LXVII (1985), pp. 236-241.
- Ochoa, Eugenio de (ed.), *Tesoro del teatro español desde sus orígenes (año de 1356) hasta nuestros días*, IV, Baudry, Paris, 1838.
- Ortigoza Vieyra, Carlos, *Aniquilamiento del móvil de honor en "Antíoco y Seleuco" de Moreto respecto "El castigo sin venganza" de Lope*, Bloomington, Indiana, 1969.
- Ovid, *Metamorphoses*, I, transl. by Frank Justus Miller, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1960 [edición bilingüe].
- _____, *Tristia. Ex Ponto*, transl. by Arthur Leslie Wheeler, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1965 [edición bilingüe].
- Parker, J. H., "Una nota comparada: el gracioso de Molière", en *Homenaje a William L. Fichter*, ed. A. David Kossoff et al., Castalia, Madrid, 1971, pp. 575-580.
- Patrimonio Nacional, Archivo general, Caja núm. 33 / expediente núm. 24: "Fernández de la Cueva, duque de Albuquerque y marqués de Cuéllar".
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Seix Barral, Barcelona, 1982.
- Pérez Pastor, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Segunda serie, publ. con un índice por Georges Cirot, Féret et fils, Bordeaux, 1914.
- Quevedo, Francisco de, *Obras completas*, I, ed. José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1963.
- _____, *Obras completas*, I, ed. Felicidad Buendía, 6ª ed., Aguilar, Madrid, 1974.
- _____, "La rebelión de Barcelona. Ni es por el güevo ni es por el fuero", *Obras*, I [Biblioteca de Autores Españoles, XXIII], ed. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, Rivadeneyra, Madrid, 1852, pp. 281-286.
- Quintero, María Cristina, *Poetry as Play. Gongorismo and the Comedia*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 1991.
- Rabin, Lisa, "The Reluctant Companion of Empire: Petrarch and Dulcinea in *Don Quijote de la Mancha*", *Cervantes*, XIV (1994), pp. 81-91.
- Rico, Francisco [1971]: véase Moreto, Agustín.
- _____, *El pequeño mundo del hombre*, Castalia, Madrid, 1970.

- Rissel, Hilda, "Agustín Moreto y Cabaña: A Transitional Playwright and His Heroines", *Bulletin of the Comediantes*, XLVI (1994), pp. 219-228.
- Rodríguez de la Flor, Fernando, y Esther Galindo Blasco, *Política y fiesta en el barroco, 1652. Descripción, oración y relación de fiestas en Salamanca con motivo de la conquista de Barcelona*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994.
- Rodríguez Marín, F. [1927, 1928]: véase Cervantes, Miguel de.
- Rossich, Albert, reseña de *Teatre català del Rosselló*, I, *Els Marges*, 1991, núm. 43, pp. 105-107.
- Ruiz de Alarcón, Juan, *Obras completas* I y II, ed. Agustín Millares Carlo, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, 1959.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, 2ª ed., I, Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- Salceda, Alberto G. [1957]: véase Juana Inés de la Cruz.
- Senabre, José, *La acción de Francia en Cataluña en la pugna por la hegemonía de Europa (1640-1659)*, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, Barcelona, 1956.
- Shergold, N. D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Clarendon Press, Oxford, 1967.
- Sirera, Josep Lluís [1987]: véase Moreto, Agustín.
- Soldevila, Ferrán, *Historia de Catalunya*, I, Editorial Alfa, Barcelona, 1962.
- Stein, Louise K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Clarendon Press, Oxford, 1993.
- Stoll, Anita K., and Dawn L. Smith (eds.), *The Perception of Women in Spanish Theater of the Golden Age*, Bucknell University Press, Lewisburg, Pennsylvania, 1991.
- Sullivan, Henry W., "Law, Desire, and the Double Plot", en *The Golden Age Comedia: Text, Theory, and Performance*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana, 1994, pp. 222-235.
- Valbuena Prat, Ángel, "Sobre el tono menor y el estilo en la escuela de Calderón", en *Homenaje a Antonio Rubió y Lluch*, I, Barcelona, 1936, pp. 627-649.
- Van Beysterfeldt, Antony, "La inversión del amor cortés en Moreto", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1974, núm. 283, pp. 88-114.
- Varey, J. E., N. D. Shergold, y Charles Davis, *Comedias en Madrid 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Támesis, London, 1989.
- _____, y Charles Davis, *Los libros de cuentas de los Corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudios y documentos*, Támesis, London, 1992.
- Vega, Garcilaso de la, *Obras*, ed. T. Navarro Tomás, Espasa-Calpe [Clásicos Castellanos], Madrid, 1958.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *Comedias escogidas*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, II [Biblioteca de Autores Españoles, XXXIV], Rivadeneyra, Madrid, 1855.
- _____, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, University of California Press, Berkeley, Cal., 1958.
- _____, *The Knight of Olmedo (El caballero de Olmedo)*, ed. Willard F. King, University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska, 1972.
- _____, y Cristóbal de Monroy, *Fuenteovejuna. Dos comedias*, ed. Francisco López Estrada, Castalia, Madrid, 1969.

Vila, Pep [1989]: véase *Loa para...*

Wade, Gerald F., "Tirso's Self-Plagiarism in Plot", *Hispanic Review*, IV (1936), pp. 55-65.

Wardropper, Bruce W., "Moreto's *El desdén con el desdén*: The Comedia Secularized", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXIV (1957), pp. 1-9.

Weiger, John B., "On the Application of Stylostatistics to the Analysis of the Comedia", *Bulletin of the Comediantes*, XXXII (1980), núm. 1, pp. 63-73.

Wooldridge, John B., "The Use of *pues* in Moreto: A Stylostatistical Study", *Bulletin of the Comediantes*, XXXI (1979), núm. 1, pp. 53-71.

Ynduráin, Francisco, "Variaciones en torno a una imagen poética: la *garza*", en su *Relección de los clásicos*, Prensa Española, Madrid, 1969, pp. 257-279, 334.

FE DE ERRATAS

- p. 10, fin del primer párrafo. En lugar de “véase el texto...”, etc., hay que leer “así, por ejemplo, en *El licenciado Vidriera*, en *Industrias contra finezas*, en *El mejor amigo el rey* y en *La misma conciencia acusa*. La protesta expresada en esta última comedia puede verse en Moreto [1856:106a, b]”.
- p. 29, tercer párrafo, línea 5. En lugar de “de la otra”, hay que leer “en la otra”.
- p. 30, tercer párrafo. Las últimas cuatro líneas deben decir: “En el Apéndice I hay 49 entradas: en 17 casos se ha descartado la lectura de 1654 y de 1677; en cuanto a las 32 discrepancias entre el texto de 1654 y el de 1677, se ha elegido la lectura de 1654 en 17 casos, la de 1677 en 15 casos.”
- p. 54, nota al v. 461, línea 4. Dice “la sinalefa”; hay que leer “la sínëresis”.
- p. 64, nota al v. 658. Dice “[Moreto 1977...]”; hay que leer “[Moreto 1987...]”.
- p. 113, v. 1556. Dice “desta fecha”; hay que leer “desta flecha”.
- p. 117. Hay que insertar el v. 1631, que desgraciadamente quedó omitido: “¿Ansí trata el rendimiento?”; y en la nota, en lugar de “1632” hay que leer “1633”.
- p. 133, v. 1894. Dice “su trofeos”; hay que leer “sus trofeos”.
- p. 155, v. 2246. Dice “tierno”; hay que leer “tiernos”.
- p. 195, nota *1163, al final. Dice “el *El desdén*”; hay que leer “en *El desdén*”.
- p. 199, penúltima línea. Dice “[1987:213]”; hay que leer “[1987:102]”.
- p. 204. Después de la variante del v. 2116 hay que poner esta otra: “2161. A le diga || B le diga || C la diga.”
- p. 207, nota. Hay que suprimir las primeras palabras y leer simplemente: “El texto latino...”, etc.



Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios

S e r i e
Estudios de
Lingüística
y Literatura
XXXVI

De las treinta y tres comedias que escribió Agustín Moreto (1618-1669), la más aplaudida ha sido siempre *El desdén, con el desdén*. Es la más ingeniosa, la más chispeante, la mejor desarrollada. Compite con las más lúcidas de Lope de Vega, Tirso de Molina o Calderón de la Barca. Su trama es muy simple: Diana, «dama esquiva» que ha jurado nunca enamorarse, desdeña tenazmente a sus pretendientes; y entonces uno de ellos, Carlos, decide combatir *el desdén con el desdén*: al desdén real de Diana opone un desdén fingido, pero tan convincente, que acaba por «picar» a Diana (la cual «caerá» al fin, como cae una breva madura). Pero esta trama tan simple se desarrolla a través de muchas y variadas peripecias, que son justamente las que constituyen el cuerpo de la comedia.

A lo largo de los siglos, desde 1654 hasta nuestros días, los espectadores de las innumerables representaciones de *El desdén* —y también sus innumerables lectores— han admirado el arte con que Moreto va, de sorpresa en sorpresa, desarrollando la trama, y han sonreído con las ocurrencias del gracioso Polilla.

Una buena comedia pide una buena presentación y una buena anotación. La profesora Willard F. King —cuyo *Juan Ruiz de Alarcón* publicó El Colegio de México en 1989— ha realizado a pedir de boca esta doble tarea. De las no pocas ediciones que se han hecho de *El desdén*, es esta, sin duda alguna, la mejor, la más esmerada.



EL COLEGIO DE MÉXICO

