

Claves para entender mejor *El desdén, con el desdén* de Agustín Moreto. Guía de Julieta Soria y Julieta García-Pomareda. (RESUMEN)

Agustín Moreto y el teatro de su tiempo

La vida de Agustín Moreto (Madrid, 1618-Toledo, 1669) transcurre en los años centrales del siglo XVII, durante el reinado de Felipe IV, –quizá el monarca español más aficionado al espectáculo teatral–, y en pleno auge de la comedia barroca. Es ahora cuando se inicia la renovación dramática de la fórmula de Lope de Vega que será llevada a cabo por Calderón de la Barca y sus seguidores, entre los que se cuentan Francisco de Rojas Zorrilla y el propio Moreto.

A partir de la obra de estos escritores, la comedia presentará una composición más rigurosa, un menor número de personajes, una mayor gravedad en los temas y una lengua más compleja y culta, puesto que incorporará recursos de la lengua gongorina. A ello ayuda el auge del teatro cortesano que, dirigido a un público más culto y exigente, se representaba en los palacios de los nobles o del rey, con una gran variedad y calidad de recursos escenográficos en los que la música tenía una gran importancia, muchas veces en combinación con la pintura y la escultura. Los actores eran profesionales y a veces, en las representaciones (que podían celebrarse para festejar el cumpleaños de la reina o de los infantes) participaban los nobles y hasta los monarcas. (...)

En este contexto artístico vive y escribe **Agustín Moreto**. Hijo de padres italianos comerciantes acomodados, nació en Madrid (...). En 1642 era clérigo de órdenes menores y, aunque recibió un beneficio de la diócesis de Toledo, continuó residiendo en Madrid donde coincidió con los dramaturgos de su tiempo y comenzó su fecunda actividad dramática, dirigida tanto al público de los corrales de comedias como al más culto y exquisito de las representaciones palaciegas.

En 1654 publicó la *Primera parte* de sus comedias entre las que se incluye *El desdén, con el desdén*. (...). La *Segunda parte* de sus comedias, que incluye otra de sus obras más celebradas, *El lindo don Diego*, verá la luz siete años después de su muerte.

De la calidad de su teatro y de su enorme éxito dan cuenta tanto el hecho de haber sido uno de los autores más representados, incluso en los siglos XVIII y XIX, como el influjo que ejerció en muchos escritores europeos (**Molière, Carlo Gozzi, Pierre Corneille, ...**)

Los rasgos de su teatro, siempre medido, equilibrado, estilizado y lógico, explican no solo el interés de los clasicistas franceses sino también que su fama perdurara durante el siglo XVIII español, que tan ajeno se mostró siempre al teatro barroco.

***El desdén, con el desdén*, una comedia palatina**

La «comedia palatina» consiste en un tipo de comedia en la que el eje de la acción dramática está constituido por unos hechos galantes y refinados encadenados en una trama amorosa, que suceden en torno a una corte idealizada y alejada espacial y temporalmente de los espectadores. En consecuencia, sus personajes son reyes o nobles de nombres altisonantes –aunque pueden aparecer también criados y subalternos–, que se mueven por palacios y jardines donde, en breve espacio de tiempo, suelen dilucidar sus enredos amorosos. Esto no excluye que estas comedias puedan tratar temas más serios de índole política, o relativos al poder y al honor.

A este subgénero dramático en su vertiente cómica se adscribe *El desdén, con el desdén*. La pieza, publicada en 1654 y escrita posiblemente un año antes, se representó por primera vez en el Real Alcázar de Madrid en 1675.

El tema del amor en el teatro barroco

En la concepción del amor de los dramaturgos barrocos adquiere gran importancia la tradición del amor cortés, sustanciada en la poesía cancioneril castellana del siglo xv. La clave de esta poesía, que significa la trasposición de las relaciones feudales al ámbito de las amorosas, es que en ella se considera a la mujer como un ser superior al que el enamorado ha de servir. La dama, que aparece adornada de todas las virtudes, se convierte así en el señor y el caballero en su siervo. Pero la dama es frecuentemente esquiva y, por tanto, hará sufrir al caballero, que presentará todos los síntomas de la enfermedad del amor. Así que los poemas cancioneriles son un repertorio de motivos tales como la perfección de la dama, el funcionamiento y definición del amor, la cárcel y enfermedad del amor, y el horror de los celos. Los dramaturgos barrocos adaptan estos esquemas a la ideología social y moral de su tiempo. Clave de esta es la consideración del matrimonio como el fin último de toda relación amorosa, por lo que no cabe aceptar que una dama se niegue a él. De ahí que los caballeros barrocos se empleen a fondo en torcer la voluntad de las damas de las que están enamorados y que su triunfo deba entenderse como la obligada restauración del orden moral y social. (...)

Moreto, arquitecto dramático.

(...) Moreto hace coincidir en la obra la forma natural de contar (planteamiento, nudo y desenlace) con los tres actos correspondientes. El dramaturgo no solo respeto las pausas lógicas de la acción más que cualquier otro autor de la época, sino también las tres unidades dramáticas (de las que por lo general prescindía el teatro barroco español). Así mantiene en *El desdén, con el desdén* la unidad de lugar y sobre todo la unidad de acción: evita cualquier elemento que no contribuya al desarrollo de la trama principal, a cuyo fin sirven incluso los pasajes cantados. En la acción única hay además una medida gradación del proceso de enamoramiento de Diana, factores todos ellos que contribuyen a una armónica construcción dramática. En cuanto a la unidad de tiempo, sigue la recomendación de **Lope de Vega** en su *Arte nuevo de hacer comedias* de situar un solo salto temporal extenso en la transición de la primera a la segunda jornada. La obra comienza en verano y en el transcurso del primer al segundo acto se llega a Carnaval, dilación que subraya la paciencia y persistencia de la estrategia de Carlos.

Moreto además, presume de una particular destreza en el uso de los recursos estructurales: el fin de las escenas coincide siempre con momentos cruciales y estas siempre contribuyen a intensificar el efecto global: las entradas y salidas de los personajes son exactas y los desenlaces son lógicos y no impuestos. Desde el título, *El desdén, con el desdén*, la disposición de los materiales contiene simetrías y contrastes que inciden en la unidad de la comedia: el monólogo inicial de Carlos se ve contrapuesto al soliloquio final de Diana; el intento de Diana de dar celos a Carlos con el príncipe de Bearne se corresponde con el galanteo de este a Cintia; la postura antiamorosa de Diana se opone a la del resto de doncellas y pretendientes; Polilla es Caniquí y como caras de la misma moneda funcionan verdades y fingimientos.

Los filósofos del amor

Comedia de conceptos, más que de caracteres, la obra se presenta como una disputa filosófica: amor, naturaleza, voluntad y entendimiento son los que se ponen en juego, los que operan y hacen avanzar la acción y encuentran su vehículo en un lenguaje lleno de silogismos, argumentos, recursos a lo racional y ejemplos. ¿Qué es amor? ¿Cuáles son sus peligros? ¿Qué diferencia existe entre amar y ser amado?

Los protagonistas de este debate de aire escolástico sobre el amor son Carlos y Diana. Para ambos, el mayor conflicto es la pasión que se ha adueñado de su racionalidad (amor en un caso, deseo de ser amada en el otro). Carlos trata de vencerlo rindiendo a la dama con un plan de ataque enérgico y preciso. Diana defiende su dignidad imponiendo la razón a la emoción y el decoro al amor. Y entre ambos se mueve como pez en el agua un elemento común y de doble cara: Polilla, criado y consejero de Carlos, se desdobra en Caniquí, confidente y médico de amor de Diana. Veamos los rasgos más interesantes de los **protagonistas**.

Diana es la dama esquivada, procedente de la más pura tradición lopesca y erasmista, en su variante de mujer culta. Del estudio de la filosofía, la literatura y la mitología, ha aprendido que el amor es la causa de todas las desgracias de la humanidad. Su postura es hija de la reflexión y de la razón y como tal la defiende: *entonces si quien se casa / lo hace por fuerza o empeño, / ¿cómo se quiere casar / quien sabe de amor el riesgo?*, empleando a menudo expresiones de carácter lógico: *No ignoro tal, que el discurso / no precisa los efectos / para conocer las causas o He puesto a mi pensamiento / tan forzosos silogismos*. A su voluntad se oponen todos los demás personajes de la obra: su padre, sus damas, sus pretendientes. Ella es, según la tesis de la obra, la equivocada, y no puede salir victoriosa en su deseo de soltería: con su desdén está atentando contra el orden natural del Amor, sustento y organizador del cosmos y del reino, por añadidura: el pueblo tiene derecho a la sucesión del trono y ella tiene la ineludible obligación de proporcionársela. A pesar de esto, es el de Diana un retrato femenino convincente y un personaje con una profundidad y coherencia psicológica poco común, y que sufre una conversión paulatina desde su posición inicial. Contribuye a otorgarle una dimensión universal el mito que se encuentra detrás del nombre y el personaje de Diana: se trata de la leyenda de Artemisa, diosa de la castidad y guardiana de la virginidad de las jóvenes. El mito se proyecta tanto en las damas-sacerdotisas de Diana (Laura, cuyo nombre hace referencia al laurel en que se convierte la ninfa Dafne para salvarse de Apolo o Cintia, nombre derivado del monte Cinto dedicado al culto de la diosa).

Carlos es el galán que, como cortado a la medida de Diana (esa *oculta simpatía* entre ambos), se enamora de ella precisamente por causa de la indiferencia de la dama. En principio participa solo por curiosidad en las justas que organizan los otros pretendientes de Diana, y su opinión de ella es que se trata de *una hermosura modesta / con muchas señales de tibia*. Pero al ver que sus triunfos no interesan a Diana se ve atravesado por la pasión amorosa, que logra dominar (no en balde los personajes de Moreto son tan mesurados y decorosos como todo lo demás), y emplea en trazar una estrategia a la altura de las circunstancias. Envía a su criado a socavar las convicciones de Diana desde dentro e inventa para sí mismo una ficción según la cual hace creer a la dama un desdén aún superior al suyo. Ambas personalidades (el enamorado real y el desdeñoso fingido) quedan patentes en sus parlamentos: *¡vive Dios, que estoy muriendo! confiesa a Polilla y sin embargo a Diana: yo señora, / no solo querer no quiero, / ni siquiera ser querido*. A pesar del engaño –ardid necesario para el justo fin de la batalla amorosa, según consideración de la época– se comporta como un caballero cortés de modales irreprochables, y su amor por Diana es firme incluso cuando galantea con Cintia, con la que pretende dar celos a Diana. En la escena del jardín de las damas es un trasunto cómico de Acteón, quien fue castigado por haber visto a Artemisa desnuda cuando esta se bañaba con sus ninfas.

El gracioso y el espíritu del Carnaval

Uno de los rasgos que suele destacarse en la obra de Moreto es la importancia excepcional de sus graciosos que, a veces, llegan a constituirse en sus verdaderos protagonistas. En el caso de *El desdén, con el desdén* y desde el principio, Polilla/Caniquí se convierte en el máximo apoyo de Carlos en su deseo de doblegar a Diana. Será él quien dé el contrapunto burlesco a los afanes amorosos del conde, primero a través de la identificación de los síntomas de la «enfermedad del amor» con referencias culinarias: *estés tan mal guisado, desembucha* o degradantes: *tiras algo a bermejo, ahorcarte, venga el cuento* y sobre todo al

convertir el galante parlamento de Carlos, tan propio del amor cortés, en la metáfora tan carnal de las uvas y las brevas, que puede considerarse síntesis explicativa de la obra.

La frecuencia de las intervenciones de Polilla/Caniquí –más numerosas que las de Carlos y Diana– como la adquisición de funciones que no son propias del gracioso tradicional, también contribuyen a marcar su importancia. Mientras que los criados de la comedia suelen obedecer y ejecutar las órdenes de sus amos, Polilla resulta el dueño de la situación en muchos momentos: obliga a Carlos a actuar de determinada manera –recordemos el episodio de la daga en el jardín– y consigue también la obediencia de Diana y de los otros galanes. Sus parlamentos llenos de imperativos subrayan este poder inusual: *dame, desembucha tu pasión, échala de ese vinagre, llévalo adelante, apártate allá y escucha, ni aun así le pagues...* Además, Polilla se involucra en la empresa amorosa de su amo, penetrando en el ámbito físico y emocional de la princesa (*Ya yo tengo introducción / así en el mundo sucede: / lo que un príncipe no puede, / yo he logrado por bufón. / Si ahora no llega a rendilla / Carlos, mucho arte no tiene, / pues ya introducida tiene / en su pecho la polilla.*) señala al galán el progreso de sus acciones (*aún está verde la breva; / mas ella madurará...*). Toda su actuación como Caniquí con Diana, a la que aconseja exactamente lo contrario de lo que a ella interesa, es en beneficio de Carlos y en ello adquiere su justificación. Pese a pertenecer al mundo de los criados, funciona como el motor de la comedia, y es el que conduce, burla y maneja a los señores en aras de conseguir sus fines.

Polilla/Caniquí se encuentra, además, marcado por el espíritu del Carnaval. Carlos –*si dejaras tu locura*– y él mismo –*No he dicho poco que en latín lugar es «loco»– se tilda de loco*, se mofa de su propio nombre – *pues, señor, ¡polilla fuera!* y emplea un lenguaje plagado de latines macarrónicos –*pauper et enamorus*–, de compuestos desternillantes –*quita-sueños, quita-bien, quita-pelillos también...*– y de derivaciones insólitas –*cintiar, dianar*–, mezcladas con metáforas degradantes animalizadoras o cosificadoras, a veces en agudo contraste con las alambicadas de los caballeros: *No iguala a Fenisa el fénix / que si él muere y resucita, Fenisa da vida y mata; / más que fénix es Fenisa, por un lado, frente a Laura, en rigor es laurel; / que para guisar da jugo, así que seré besugo, / para escabecharme en él, que cumple con la finalidad de hacer reír* y nos mete de lleno en el mundo burlesco del Carnaval que, a la vez, es el ámbito espacio-temporal en el que ocurren las dos últimas jornadas. De esta manera la obra se ve invadida por el espíritu festivo (pero también por el significado de las Carnestolendas*), en un juego dramático tremendamente eficaz.

**Período que comprende los tres días anteriores al miércoles de ceniza, día en que empieza la cuaresma*

SÍNTESIS ARGUMENTAL

Antecedentes

El tema de la obra es el enamoramiento a través del desaire y no de la cercanía, la amabilidad y las atenciones, y constituye un lugar común en el teatro del Siglo de Oro: amamos lo que no se encuentra a nuestro alcance y la mejor arma para vencer un desdén es otro desdén. Lo encontramos ya en (...) *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega; en *Celos con celos se curan*, de Tirso de Molina y en dos obras anteriores del propio Agustín Moreto: *Hacer remedio el dolor* y *El poder de la amistad*. (...)

Síntesis argumental

Carlos, conde de Urgel, viaja a Barcelona junto al conde de Fox y al príncipe de Bearne, invitados por el conde de Barcelona que quiere ver a su hija Diana casada como obligación de nacimiento, pero no pretende

contrariar su voluntad. Ella es una dama esquiva y reacia a enamorarse, actitud que debe a sus estudios filosóficos y a la convicción de que estar enamorada es una situación negativa para la mujer. La obra comienza en mitad de los obsequios y atenciones que los caballeros le hacen para intentar conquistarla, recibidos por la dama con un total desinterés. Sin embargo Carlos, que no encontraba a Diana especialmente guapa, se enamora de ella precisamente porque se ve rechazado. Decidido a conquistarla pero tímido para actuar, diseña una estrategia que llevará a cabo con ayuda de su criado Polilla: intentará vencer la resistencia de la dama pagándole con la misma moneda: en su caso un desdén fingido, porque ya la ama.

Diana vive rodeada de sus damas: Cintia (que además es su prima), Laura y Fenisa, leyendo y estudiando textos que hablan de la maldición del amor. Polilla, fingiendo ser médico, entra en su casa para aconsejarla, pero lo que hará es adueñarse de su voluntad en beneficio de los intereses de su amo. Carlos hace alarde de que es aún más desdeñoso que Diana, diciéndola que no quiere ni querer ni ser querido y la dama, molesta, se desafía a sí misma a enamorarlo. Durante las fiestas de Carnaval las damas, enmascaradas, eligen color para emparejarse con un galán, y Diana consigue estar al lado de Carlos, que ha sabido su treta a través de Polilla. Carlos le confiesa su amor, para decirle luego que era solo un fingimiento de Carnaval; Diana, humillada pero terca, persiste en el intento de enamorar al galán. Ella y sus damas lo atraen al jardín con sus cantos, pero Carlos no se deja impresionar y las ignora, aunque por dentro está conmovido. Furiosa, Diana le dice que va a casarse con el príncipe de Bearne y Carlos, muerto de celos pero aconsejado por Polilla, sigue adelante con el engaño, confesándole que él está determinado a querer a Cintia, avisando a Bearne que Diana se va a casar con él. La dama, perdida ya sus antiguas defensas y discursos, queda perdidamente enamorada. Cuando Bearne viene a rendirse a sus pies, ella ni le entiende ni le acepta, pero él se va a contar su falso éxito al conde de Barcelona. Diana le propone a Cintia que desprecie a Carlos, pero ella no acepta porque lo quiere aunque, cuando oye al galán decirle a Polilla lo enamorado que está de Diana, renuncia a él. Acude el conde de Barcelona, Carlos confiesa sus verdaderos sentimientos y Diana confirma que va a casarse con él, mientras que Cintia lo hará con Bearne. Fenisa se casará con Gastón de Fox y Polilla/Caniquí con Laura.

LOS PERSONAJES

Carlos, conde de Urgel

Invitado por el conde de Barcelona junto con otros pretendientes para ver si llama la atención de su hija, se siente desafiado por los desaires de la dama y, para su sorpresa, se enamora de ella. Hombre de pensamiento más que de acción, idea una estratagema para hacerse con la atención de Diana: cuanto más desdén le muestre ella con más desdén le responderá él, siempre muy educadamente como el caballero que es. La ayuda de Polilla, su criado, le permitirá conseguir sus propósitos, aunque para ello se quede en el camino el amor verdadero que Cintia siente por él.

Polilla

Es el criado del conde de Urgel. Viendo que su amo está perdidamente enamorado de Diana, se disfraza de médico y toma el nombre de Caniquí para estar cerca de la dama y aconsejarla según lo que más beneficie a su amo. Así, poco a poco, Carlos va atrayendo primero el interés de ella y finalmente su amor, contenido o espoleado en sus maniobras, según las circunstancias, por las habilidades de Polilla.

El conde de Barcelona, padre de Diana

El conde sabe que Diana, su hija única, no tiene voluntad de casarse, pero necesita que sus posesiones y título sean heredados, y para eso es importante que ella contraiga matrimonio y tenga hijos. Preocupado como príncipe y como padre, se propone despertar el interés de la dama mostrándole distintos caballeros, llenos de cualidades y dignos de ella. Los príncipes se esforzarán en conquistarla con atenciones y obsequios, deseando que Diana se enamore de alguno de ellos y lo acepte de buen grado como marido.

El príncipe de Bearne

Es uno de los pretendientes de Diana, que se ve especialmente envuelto en las intrigas de Carlos de Urgel para hacerse con la voluntad de la dama. Carlos le hace creer que ella le acepta como marido, creando un equívoco que a Diana la desespera y le hace acercarse más al conde. Bearne acaba casándose con Cintia.

Gastón, conde de Fox

El segundo de los caballeros que vienen a pedir la mano de Diana, sin que a ella le interese tampoco lo más mínimo. Los pretendientes forman casi un equipo; en vez de competir entre ellos, solo intentan que uno sea el elegido, manteniendo siempre un comportamiento muy noble y generoso entre todos, incluido Carlos.

Diana, princesa

Es la hija del conde de Barcelona. Educada en la lectura especialmente de textos filosóficos, tiene formada a través de ellos la idea de que lo peor que puede hacer una mujer es enamorarse. Pasa los días instruyendo a sus damas, a las que tiraniza, afanada en lecturas y discusiones sobre el asunto que son casi unas clases. Tiene en sus manos el corazón de su padre, al que chantajea emocionalmente. Él la quiere mucho y no desearía por nada del mundo contrariarla, pero pesa sobre ella la obligación del matrimonio que dará descendencia al condado. Habituada desde su nacimiento a los mimos y a las atenciones de todo el mundo, no se ablanda con las razones de su padre, y solo le llama la atención Carlos de Urgel, que sabrá seducirla con el desafío de un fingido desdén que desencadenará en ella finalmente el amor.

Cintia, dama

Prima y dama de Diana, no comparte con ella su actitud ante el matrimonio. Es prudente y reflexiva pero también crítica con su señora, a la que planta cara en alguna ocasión. Enamorada verdaderamente de Carlos, renuncia a él cuando se da cuenta de que ha sido utilizada como un señuelo para dar celos a su prima. Finalmente casa con Bearne, convencido también ya el galán de que no ha sido el elegido por Diana.

Fenisa, dama

Otra de las damas de Diana, quizá la más comedida, complaciente y atenta a sus deseos. En el final con boda tan frecuente en el teatro del Siglo de Oro, se casa con Gastón de Bearne.

Laura, criada de Diana

La más optimista de las damas. Muy servicial con su señora, como corresponde a su trabajo como criada en la casa, es la que finalmente casa con Polilla.