Amantes ajardinados en *Hasta el fin nadie es dichoso* de Agustín Moreto

Judith Farré
Tecnológico de Monterrey

Hasta el fin nadie es dichoso es una comedia palatina incluida en la *Primera parte* de Agustín Moreto que gira alrededor de los enfrentamientos entre los dos hijos del conde de Urgel, Sancho y García. La estructura general de la comedia se construye en torno a un esquema binario en el que los dos hermanos protagonistas se ven respaldados por otra pareja de coadyuvantes quienes, inicialmente en privado y a medida que avance la comedia también públicamente, mostrarán su apoyo a cada uno de los hermanos antagonistas: Sancho se ve así favorecido por su padre, el conde de Urgel, mientras García recibe el consejo de su tío, don Gastón. La pugna que ambos mantienen por suceder al conde de Barcelona como Rey de Aragón centra la trama principal de tono político, mientras que la competencia que mantienen por el amor de Rosaura, la hija del fallecido almirante don Ramón de Cardona, domina una acción paralela de tema amoroso. Dentro de la característica «construcción geométrica y equilibrada»[1] de la dramaturgia moretiana y a partir de la oposición inicial entre los dos hermanos y sus respectivos valedores, se introduce también la competencia entre Rosaura y la Infanta de Aragón por conseguir el amor de Sancho.

[1] «Una de las características más destacadas de la dramaturgia moretiana, sobre la que habría mucho que decir, es la construcción geométrica y equilibrada de sus comedias. En ellas se da un punto único de convergencia de las diversas acciones, lo que Amadei-Pulice denominó un "eje central prospéctico" que, si bien es un rasgo común al teatro barroco, alcanza una significación muy destacada en la obra de Moreto» [Lobato, en prensa].

Como apunta Di Pastena en el prólogo a su edición de *El desdén con el desdén*, la comedia de Moreto es una refundición de *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro [1999: XLI], publicada en la *Segunda parte de comedias* (1625) y, según la cronología establecida por Bruerton, escrita entre ¿1615? y ¿1620?, aunque con toda probabilidad es más cercana a ¿1615? [1944: 150]. La intertextualidad entre ambas obras las relaciona a partir de la coincidencia en todas sus líneas argumentales, aunque algunas de las innovaciones de la reescritura llevada a cabo por Moreto merecen especial consideración. En esta ocasión, tan sólo se tomarán en cuenta las que puedan arrojar algunas pistas de cara a una posible hipótesis de cronología de la comedia moretiana, puesto que no hemos localizado ningún dato acerca de su estreno o de alguna de sus representaciones durante el siglo XVII. En primer lugar, el cambio de ambientación entre la comedia de Guillén de Castro, que se localiza en la corte de Hungría, y la de Moreto, ambientada en la aragonesa, nos induce a pensar que, tras este acercamiento espacial al entorno castellano, subyacen razones similares a las que han inducido a la crítica a «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)» [King, 1996: 10]. Así, pues, podríamos llegar a pensar que Moreto, al no seguir una de las convenciones genéricas de la comedia palatina —esto es, el distanciamiento espacial—, la cual sí está presente en la comedia de Guillén de Castro que le sirve de inspiración, escribe *Hasta el fin nadie es dichoso* en una etapa muy cercana a la de *El desdén, con el desdén*, y que podríamos localizar entre 1653[2] y 1654, es decir, entre el año de nombramiento de Juan José de Austria como virrey de Cataluña y la fecha de publicación de la *Primera parte de comedias de D. Agustín Moreto y Cabaña*, pues en la última escena de nuestra comedia el Rey exclama:

> Aragoneses, ya todos
> príncipe en Sancho tenéis
> que aclaméis al cetro heroico [vv. 2973-2975].[3]

[2] *Cfr.* Calvo Poyato, 2002. Lobato en su edición de *El desdén, con el desdén* fundamenta la composición de esta comedia en los años 1651-1652.

[3] Las citas de la comedia proceden de la edición que hemos preparado en el marco del proyecto de investigación I+D *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus Comedias*

El espacio dramático en el que se desarrolla la acción de *Hasta el fin nadie es dichoso* oscila entre tres localizaciones escénicas que, a grandes rasgos, coinciden con la división en jornadas. En primer término, los alrededores de la quinta en la que se ha instalado la corte del Rey Alfonso es el espacio que acoge la casi totalidad de la primera jornada, con la excepción hecha de los últimos veinte versos de transición en los que los personajes abandonan progresivamente la escena para dirigirse hacia la corte. Se trata de un espacio de naturaleza abierto, lo que, como veremos a propósito de los usos amorosos, resulta determinante, ya que instaura una libertad de movimientos que permite que los personajes se encuentren casualmente y actúen de acuerdo al orden natural que instaura el paisaje. El primer encuentro fortuito entre los dos hermanos, en la escena inicial, permite que Sancho haga una primera descripción topográfica del lugar:

> Después que el real precepto obedecido
> de Alfonso nuestro Rey, dejé a Pamplona
> sabiendo que del campo entretenido,
> palacio hizo a esta quinta su persona,
> vine a su estancia, el paso dirigido
> por esa falda a quien el sol corona,
> subiendo al Pirineo aquel asombro,
> que al cielo nuevo Atlante arrima el hombro [vv. 57-64].

La segunda jornada se localiza en el espacio cerrado de la quinta, por lo que se impone la etiqueta cortesana visible en la celebración de festejos para el pasatiempo del Rey [vv. 1063-1198], y que al mismo tiempo favorece secuencias dramáticas según un código de civilidad ya establecido que, en la mayoría de los casos, se basa en los ocultamientos: una conversación privada entre la Infanta y Rosaura en sus aposentos, en la que la primera obligará a la segunda a fingir desdén por Sancho [vv. 1391-1510]; intrigas entre personajes que se esconden en corredores [v. 1512] para espiar conversaciones ajenas [vv. 1591-1592] o que escuchan detrás de las puertas [vv. 1618-1622], así como cartas que permanecen en secreto para la mayoría de los personajes.

La tercera jornada se ubica mayoritariamente en los jardines de la quinta, aunque el enredo ocasionado por los ocultamientos de García y don Gastón se resuelve en el cuarto a oscuras del conde de Urgel, donde éste es confundido

---

(I), ref. HUM2004-2289/FILO, dirigido por María Luisa Lobato, en proceso de publicación. En adelante citaremos indicando el número de versos entre corchetes.

con don Gastón por su hijo García [vv. 2765-2875]. Asimismo, la revelación que posibilita el final feliz se hace pública en otro espacio cerrado de la quinta, una de las salas, donde tanto el diálogo como las acotaciones reiteran que todos los personajes salen vestidos de gala según la etiqueta palaciega [vv. 2876-2989].

Estos breves apuntes sobre la correlación entre el argumento dramático y los espacios escénicos en los que se localiza nos permiten comprobar cómo la comedia cumple con los rasgos básicos del género palatino que, en palabras de Zugasti, supone:

> ambienta[r] la acción de forma preferente en los palacios y quintas que habitan sus nobles protagonistas, jugando con la alternancia de espacios como los salones interiores, las torres y los jardines [...] [con] la particularidad de que la comedia palatina se escinde en dos grupos más o menos claros, esto es, aquellas en las que domina el tono serio, que se ocupan de temas como la amistad, el honor o la política, y aquellas en las que domina el tono cómico, con fuerte presencia del tema erótico-amoroso [Zugasti, 2002: 592-593].[4]

Pensar en la ambientación como un espacio clave[5] a la hora de definir la variedad genérica de la comedia palatina también nos permite en este caso ubicar el desarrollo del argumento amoroso entre la pareja protagonista, Sancho y Rosaura, a partir del trayecto que va desde un paisaje trazado en líneas abiertas hasta su consolidación, tanto privada como pública, en el jardín cerrado de la quinta. Dos son las premisas básicas sobre las que se sostiene este viaje amoroso. La primera se refiere a la concepción neoplatónica del amor como filosofía vigente en toda la literatura española de la época y que, a grandes

[4] En la misma línea, Lobato comenta los requisitos de «la pertenencia de sus personajes a un estamento nobiliario e incluso monárquico que se aprecia ya desde la onomástica que se utiliza, el hecho de que el eje de la acción dramática sean sucesos galantes y novelescos, entre los que el amor, la amistad y el poder ocupan lugares prioritarios, la ubicación de las acciones en un cierto distanciamiento temporal y espacial del entorno castellano, el enredo facilitado por la confusión de identidades con la correspondiente anagnórisis final y la existencia de un nexo sutil con la historia» [Lobato, en prensa].

[5] Como apunta González Cañal: «El espacio se ha revelado como un tema fecundo para los estudiosos del género dramático del Siglo de Oro. En los últimos tiempos ha habido un incremento muy notable de trabajos sobre el espacio escénico en el teatro áureo. Parece como si la crítica hubiera caído en la cuenta de la necesidad de revisar las obras dramáticas en función de lo más significativo del género: su condición de espectáculo concebido para ser representado en un escenario y ante un público» [2005: 169].

rasgos, supone, en palabras de Serés, el arranque platónico del amor a partir de la mirada hasta la conversión final del amante en lo que se ama, es decir, la «amada en el amado transformada» [1996: 308-309]. La siguiente supone considerar el espacio como correlato objetivo de los sentimientos, estados de ánimo y posición social de los amantes protagonistas, por lo que para la lectura dramática de los espacios escénicos será necesario considerar algunos tópicos, como el *locus amoenus* o el *hortus conclusus*.

* * *

Éstos los sauces son y ésta la fuente,
los montes éstos y ésta la ribera
donde vi de mi sol la vez primera
los bellos ojos, la serena frente.

Lope de Vega, Soneto 7

El primer encuentro entre Sancho y Rosaura y, por tanto, su enamoramiento se produce en un espacio abierto de «valle». No se pone en escena, ya que Rosaura no aparece hasta el verso 605,[6] sino que es Sancho quien, en el cuadro inicial del primer acto, le relata a su hermano García cómo muy cerca de ese mismo entorno, se topó fortuitamente con Rosaura. Puesto que su intervención tratará de la sublimación de la belleza de la dama, resulta necesario que, para intentar aspirar a ser digno de ella, el amante quede inicialmente caracterizado como caballero noble y leal. Por este motivo toda su réplica parte de que el encuentro amoroso sucede después de haber obedecido el precepto real que le había enviado antes a Pamplona [vv. 57-58].

Toda la descripción de su parlamento [vv. 57-136] gira en torno a la superior hermosura de la dama respecto a la belleza del paisaje. Como dicta la cronología del *locus amoenus*, el encuentro se produce «una mañana al alba hermosa» [v. 65] y el hecho de que se trate de un paraje cercano a aquél, en el que se encuentran

[6] Moreto utiliza estrategias similares de omisión en otras de sus comedias. Por ejemplo, en *El desdén, con el desdén*, el largo parlamento de Carlos en el primer acto [vv. 65-376], en el cual se resumen los acontecimientos sucedidos y el propio Carlos da cuenta de su personalidad y de la de Diana, ralentiza la acción y predispone la atención del público hacia su desarrollo, que irá progresivamente acelerándose a partir del segundo acto, pues Diana no aparece en escena hasta el verso 551.

los dos hermanos, actúa como argumento de autoridad para ponderar la singularidad de la «divina Rosaura» [v. 69] sobre el paisaje escénico que ambienta el diálogo. Los campos semánticos de la descripción son las características antítesis petrarquistas entre nieve y fuego que, a su vez, se sobreponen a una serie de contrastes cromáticos entre azul y blanco, y blanco y verde:

> Sobre un cándido cisne, hijo del viento
> que a un azul palafrén daba la espalda,
> de cuyo curso el leve movimiento
> apenas ajó al prado la esmeralda,
> corría figurando al pensamiento
> que nevaba al correr la verde falda,
> pero como era sol, la nieve luego
> con una misma acción borraba el fuego [vv. 73-80].

Toda la descripción del pasaje incide en la idea de un movimiento veloz, ya que Rosaura se presenta cazando, aunque:

> Todos los tiros acertaba en vano,
> pues llegando a sus plantas los despojos,
> cuanto murió a los golpes de su mano,
> resucitó a las luces de sus ojos [vv. 81-84].

La inesperada presencia de un jabalí hace que el caballo de Rosaura se desboque y se dirija hacia un precipicio, con lo que Sancho acude para salvarla y, al tomarla en brazos, ésta se desmaya. El precipicio geográfico se convierte así en el simbólico abismo de la pasión amorosa recién desencadenada:

> sacando la cuchilla y los intentos
> al bruto, que se arroja a hacer pedazos,
> de un revés sólo le llevé los brazos.
> Cayó en los míos sin aliento, activa
> Rosaura, pues al pecho abrió otra puerta,
> que para herir un alma está más viva
> una hermosura cuando está algo muerta.
> Mas como suele en risa fugitiva
> morir el alba cuando el sol despierta,
> saliendo él de sus ojos, rayo a rayo
> iba muriendo el alba del desmayo.

> Volvió en sí y yo, al contrario, de admirado
> tan sin alma quedé sin movimiento,
> que parece que viéndome a su lado,
> para cobrarse me quitó el aliento [vv. 110-124].

La oftalmía o enfermedad de los ojos ha producido el flujo espiritual entre ambos, pues el desmayo de Rosaura le ha quitado el aliento a Sancho y hace que a continuación éste se muestre turbado y sin saber por qué no le dice su verdadero nombre [vv. 125-126]. Toda la confusión de Sancho se debe a que acaba de somatizar la misma turbación de Rosaura y, puesto que la vista es el vehículo de la belleza,

> se enciende y riega los orificios de las alas, e impulsa la salida de las plumas y llena, a su vez, de amor el alma del amado. Entonces sí que es verdad que ama, pero no sabe qué. Ni sabe qué le pasa, ni expresarlo puede, sino que, como al que se le ha pegado una oftalmía, no acierta a qué atribuirlo y se olvida de que, como en un espejo, se está mirando a sí mismo en el amante [*Banquete*, 255d].[7]

Pero no puede olvidarse que Sancho está narrando el encuentro que se ha producido previamente, lo que demuestra que la pasión o movimiento que ha generado la contemplación de Rosaura puede no sólo recrearse con la misma intensidad en ausencia del objeto percibido, sino que los efectos de la imagen continúan siendo devastadores en el amante, tal y como concluye en los últimos versos de su réplica: «Llego a la quinta, tanto ardor creciendo, / muere mi gusto, viven mis temores» [vv. 133-134]. Sobre la rememoración del encuentro amoroso cabe decir que el espacio escénico, fuera de los límites de la sociabilidad de la quinta, determina no sólo la casualidad que lo ha propiciado sino también la intimidad que ha permitido la infusión recíproca de pasiones entre los dos amantes por medio del abrazo.

---

[7] Citamos a partir del estudio de Serés, 1996: 18. Asimismo, la vacilación y el silencio de Sancho remiten también a las clásicas reminiscencias sobre la *topica* del indecible amoroso y la inefabilidad ante la contemplación de la extrema belleza de la dama. Para un análisis en extenso, véase Egido, 1990: 56-84.

* * *

Ostentas, de prodigios coronado,
sepulcro fulminante, monte aleve,
las hazañas del fuego y de la nieve,
y el incendio en los yelos hospedado.
Quevedo

Mientras Sancho le contaba a su hermano García su encuentro con Rosaura, la Infanta estaba peinándose en otro lugar cercano, al margen del río que «ciñe de plata esta quinta» [v. 351]. En términos similares al cuadro planteado con Rosaura, una intrusión inesperada romperá la armonía del paraje ameno. En esta ocasión se trata de un águila, que aparecerá de repente para arrebatarle un volante de oro y nácar [vv. 348-396], por lo que la Infanta prometerá un favor al que se lo devuelva. Ante la promesa, primero su hermano, el Rey de Aragón, y, a continuación, Sancho y García, se adentran en los bosques para conseguir recuperar la prenda de la Infanta. En términos simbólicos, puede decirse que la cacería organizada para capturar al águila equivaldría a una expedición de búsqueda de Rosaura, ya que finalmente ella será la única capaz de abatir al animal, recuperar la prenda y conseguir el favor de la Infanta, quien, al reconocerla como noble, la invitará a la quinta para manifestar su agradecimiento. Partiendo de la tradición emblemática del águila como único animal capaz de mirar directamente al sol, y asentada la belleza solar de Rosaura a partir de la anterior narración de Sancho, las palabras del gracioso Laín, cuando le resume al Rey la huida del *rapante animal* con el volante, parecen confirmar la relación entre el águila y Rosaura, quien antes también resucitaba la naturaleza con la luz de sus ojos [v. 84]:

tan divertida en darles a las flores
barato en desperdicios de colores,
que endenantes allí se vio perdida,
porque quedando sola divertida,
volviendo de repente,
los ojos alargó a mirar la gente;
y al esparcirlos, por que el sol aprenda,
cuanto miró le floreció a la senda,
viendo el camino a flores ya cerrado
volvió y halló florido lo pisado;

con que se halló perdida en un instante,
sin ver senda qué andar para adelante
ni conocer por donde había venido,
porque ya todo lo miró florido [vv. 553-566].

Esta expedición hacia los parajes de Rosaura cumple dos objetivos dramáticos. El primero, de *amplificatio* de la belleza de Rosaura, pues a raíz de su encuentro serán el resto de personajes quienes den testimonio de su hermosura y, en segundo término, su anagnórisis como huérfana del almirante Ramón de Cardona, muerto «entre los moros» [v. 832], que hará que la Infanta disponga su traslado a la quinta. Ambos propósitos se encaminan hacia la socialización del amor y permiten que la acción amorosa se engaste en el marco de la trama principal de competencia entre los dos hermanos, puesto que el final propiciará no sólo el matrimonio entre los dos amantes sino que Sancho se convierta en heredero del reino de Aragón por encima de García.

El primero en partir en busca del águila y topar con Rosaura es el Rey. De este encuentro resulta interesante destacar cómo, dejándose llevar por la belleza del lugar, caerá hechizado y rendido a la contemplación de Rosaura. Las descripciones del paraje se dan primero por exclamaciones:

Sin senda aquí he llegado.
¡Qué hermosa estancia, qué florido prado!
¿Cúya será esta quinta? El edificio
es igual en belleza y artificio [vv. 507-510].

Lo remoto del lugar y su llegada fortuita predisponen a que todo parezca fantasía —«Cuanto miro parece fantasía» [v. 528]; «Parece aquesta quinta la encantada» [v. 578]—. Poco a poco, la descripción irá entrando en detalles:

A este sitio he llegado
admirando lo ameno deste prado.
¡Qué frescas arboledas, fuentes, flores! [vv. 569-571]

El Rey, curioso ante tanta belleza, decide pasar, ya que el jardín está inesperadamente abierto [vv. 573-575] y suena «un armonioso ruido lisonjero» que les previene la entrada [vv. 576-578]. El hecho de que no se den los clásicos impedimentos del jardín cerrado y que, además, suene una música persuasiva, son las razones que explican tanta duda por parte del Rey y que, como Gar-

cilaso ante la aparición de las ninfas en la Égloga III, decida ocultarse para observar mejor la escena:

> A no ser cosa
> tan fingida las fábulas de Ovidio,
> según el sitio envidio
> y lo que miro, en él crédito diera
> y por Venus en Chipre le tuviera.
> Retírate [a Laín, el gracioso], que aquí sin que me vean
> verlas podré [vv. 586-592].

El cuadro que contempla, inmerso literal y simbólicamente en el paisaje, se ve superado por la presencia de Rosaura:[8]

> ¡Qué bella mujer, ya olvido
> cuanto he admirado al mirarla!
> ¡Qué belleza! [vv. 625-627]

De nuevo, la belleza del lugar se convierte en un correlato objetivo de Rosaura, cuya hermosura supera a la del *locus amoenus* y acaba siendo divinizada:

> ¡Qué bella mujer, Laín!
> A estos zagales que ves
> preguntar puedes quién es,
> mas será algún serafín
> que en paraíso tan hermoso
> más ha de ser que mujer [vv. 661-666].

La ficción bucólica da paso, con la llegada de los hermanos, al parlamento de presentación de Rosaura [vv. 802-916]. El discurso, con claras reminiscencias al de Segismundo en *La vida es sueño,* por el trasfondo de sus dudas existenciales y por su estructura en correlaciones cuatrimembres a partir de

[8] El decoro impone que toda la escena de contemplación sea en secreto, pues la visión del Rey responde a la inclinación natural de los instintos, como confirma García al decir que fue vencido por los ojos [vv. 747-749]. Por el contrario, Sancho calla, pues «en presencia de quien causa / veneración con los ojos, / son mentiras del respeto / las verdades del oprobio» [vv. 759-762], tal y como impone el código del perfecto amante según las *Leys d'amors.*

los cuatro elementos, explica la razón de habitar en ese entorno tan ameno y apartado, pues el espacio actúa como único confidente posible ante la orfandad de Rosaura:[9]

> Quedé yo sola al arbitrio
> de mis continuos ahogos,
> que de mí en afectos tristes
> se apoderaron, de modo
> que al peligro de mi vida
> pudo ser remedio sólo
> vivir la amena distancia
> deste sitio deleitoso [vv. 835-842].

El reconocimiento de Rosaura propicia que, inclinada ante su brío y hermosura, la Infanta decida brindarle su amistad y que se traslade a palacio [vv. 987-992]. En este cierre de jornada, el reconocimiento social de Rosaura, como hija del almirante Ramón de Cardona, por parte del resto de personajes concluye su caracterización como dama bella y noble.

* * *

> Ir y quedarse y con quedar partirse,
> partir sin alma y ir con alma ajena,
> oír la dulce voz de una sirena
> y no poder del árbol desasirse
>
> Lope de Vega, Soneto 61

Tras el encuentro furtivo entre Rosaura y Sancho, en los valles cercanos a la quinta, la siguiente fase del amor presupone que ya que

> amor es un ánima que vive en dos cuerpos, y el fin suyo es gozar, y este gozo se viene a cumplir cuando de aquellos dos cuerpos se hace uno, en la manera que mejor puede, de tal arte que ya son un cuerpo y una ánima. De aquí vienen los

[9] De forma paralela podrá observarse cómo más adelante Sancho se verá en una situación similar, y cuando una falsa y momentánea anagnórisis le convierta en el huérfano de un jardinero de palacio, mostrará las mismas dudas existenciales, aunque ubicadas en el marco cerrado del jardín [vv. 2112-2295].

abrazos entre los que bien se quieren, que representan aquesta unión. De aquí también los besos, que no solamente significan grande amor y paz, mas muy enteramente parece que imitan los dos amantes, juntando el spíritu y huelgo del uno con el otro, como si ya con un mismo respirar ambos viviesen.[10]

En esta fase los dos amantes han iniciado una correspondencia física del amor, que permanece en el más estricto secreto social, como pasara antes con la correspondencia espiritual en los inicios de su reconocimiento amoroso. La estrategia escénica para plasmar lo furtivo de su pasión amorosa consiste en ubicarla en el espacio de jardín y al amparo del secreto nocturno. Las escenas tampoco se representan directamente en escena, ya que como ocurriera con el relato de Sancho a García sobre su primer encuentro con Rosaura, se reproducen por medio del diálogo-resumen. En esta ocasión es el gracioso Chapado quien, ante la curiosidad de la Infanta que acaba de interceptar una carta que ha escrito Rosaura y le ha entregado en secreto, decide interrogarle:

INFANTA Ya yo alcanzo tus cuidados.
CHAPADO Sí, y yo soy el alcahuete.
INFANTA ¿Vos?
CHAPADO ¡Y cómo, dél y della!
INFANTA ¿Quién es él?
CHAPADO Sancho, pus no
por señas que anoche yo
le metí al jardín con ella.
INFANTA ¿Qué decís?
CHAPADO Oiga, ¿y se altera?
Pus no haga ya barahúnda,
que ni ayer jue la segunda
ni antenoche la primera.
ROSAURA ¿Hay tal simpleza?
CHAPADO Ya la he,
que llevo un recado ya
para otro tanto quizá.
Sí, todo se lo diré [vv. 1353-1366].

[10] Fragmento que Klaus Reinhardt recupera de una exposición espiritual exhumada del Cantar, atribuida a fray Luis de León, en Serés, 1996: 245.

Se sobreentiende de la conversación que el jardín es, en este caso, un espacio imaginario que por el momento no se recrea en escena, un lugar seguro y confidencial para el encuentro amoroso entre Rosaura y Sancho. El espacio propicia que, a pesar de hallarse en el marco de la quinta, los dos amantes puedan consolidar su pasión en una especie de prolongación de su primer encuentro, donde ajenos a las convenciones sociales puedan conocerse mutuamente. Es el mismo amor que reivindica Fenisa en otra comedia moretiana, *Lo que puede la aprehensión*:

> Porque yo soy de opinión
> que amor perfecto no ha habido
> si no engendrado del trato,
> donde el sujeto se ha visto
> con todas sus condiciones
> y hayan hecho los sentidos
> una información bastante,
> con que proponen que es digno
> de amor a la voluntad,
> y ella entonces, sin peligro
> de hallar cosa que la tuerza,
> se entrega por el aviso.
> Y el amor que desto nace
> es el perfecto y el fino
> y el que sólo con la muerte
> puede llegar al olvido [vv. 205-220].[11]

Tras el descubrimiento de la carta, la Infanta y Rosaura mantienen una conversación privada en la que la primera no tiene ningún reparo en confesar sus celos a Rosaura. Se desarrolla a inicios de este segundo acto una escena paralela a la que en los preliminares del primer acto dramatizaban Sancho y García a propósito de su competencia por el amor de Rosaura. La Infanta expresa sus celos con los mismos argumentos que empleara García respecto a su hermano. Su réplica «Yo le amé antes que le vieras» [v. 1407] calca a la previa de García, cuando exclamaba: «Porque antes yo la miré / y también me he enamorado» [vv. 139-140], pero, más que las concordancias léxicas, nos interesa destacar la idea que subyace en este debate sobre la competencia amorosa. El

[11] Texto de Francisco Domínguez Matito, disponible en www.moretianos.com.

mejor amor es el que encarnan Sancho y Rosaura puesto que surge de una elección libre, simbolizada por la autonomía de movimientos de ambos en un entorno natural abierto y que provocó que se encontraran fortuitamente al ser los únicos que conscientemente eligieron dicho marco de acción, al contrario que el Rey, quien acudió subyugado por la música y la belleza del lugar, o la comitiva que se adentró en las selvas para conseguir la prenda de la Infanta. Esta voluntad de acción predispone a la correspondencia amorosa, tal y como reivindicaba Fenisa en el anterior parlamento, en el que privilegiaba el amor que resulta de la cercanía y que se basa en el verdadero conocimiento mutuo y, por tanto, en el respeto de la voluntad del otro que propicia una metamorfosis del uno en el otro.

De este modo, la discusión entre los dos hermanos en el primer acto giraba en torno al debate entre los tópicos del amar callando y el amor de lejos que defiende García, frente al sincero amor que reclama el consentimiento entre los amantes defendido por Sancho:

García	Pues haz cuenta que lo ha sido, porque es muy grande mi amor.
Sancho	Antes que es muy poco siento, pues que le has callado todo.
García	No arguye eso, que él es poco, sino mucho el sufrimiento.
Sancho	Luego va más adelante mi amor, pues ya le ha rompido.
García	Serás tú menos sufrido, mas no serás más amante.
Sancho	Tú en sufrir nada mereces: nadie ardió sin interés, luego si lo sufres, es porque es poco y no padeces.
García	Como mi amor por sí ama, para sí halla premio en mí.
Sancho	Pues si tú amas para ti, ¿para qué quieres la dama?
García	Yo la aspiro a merecer en obligarla en amar.
Sancho	No la podrás obligar con lo que puedes querer.

GARCÍA Sí podré, mas me ha de dar
el callar premio mayor.
SANCHO Luego ya es menos tu amor,
pues más merece el callar [vv. 151-176].

La escena del segundo acto donde la Infanta, celosa, le pide a Rosaura que finja desdén por Sancho se plantea bajo idénticos argumentos, aunque la cordialidad entre ambas hace que ésta haga primar, por encima del amor, su amistad:

Te quiero yo tanto a ti,
que aunque ha de ser más atroz
mi pesar que fuera el tuyo,
hoy con ruego y con razón
he de obligar a mi hermano
a que os despose a los dos.
Mira ahora lo que eliges,
que yo tan bizarra soy
que por ti amarle o dejarle,
cualquiera me está mejor [vv. 1439-1448].

Pero la petición de la Infanta se produce cuando Rosaura y Sancho ya son amantes ajardinados, es decir, cuando ya se ha producido la transformación de los amantes, por lo que la respuesta de Rosaura es leal hacia la Infanta, aunque no puede, en la complicidad de esta amistosa intimidad, mentir ni fingir la fisiología que supone renunciar a su otro yo:

Quered a Sancho, señora,
querelde y piérdale yo;
salga en lágrimas deshecho
de mi humilde corazón
y entre en el vuestro, mas sólo
advertid, pues os le doy,
que si allá con él me véis
no lo tengáis por traición,
que yo por obedeceros
podré sacar con rigor
las dos almas de mi pecho,
pero dividirlas, no [vv. 1459-1470].

que aunque ya Sancho salió
de mi pecho, en él pudieron
quedar reliquias de amor
y ésas saldrán en mi llanto.
Dejadme, pues, llorar hoy,
que si por dárosle todo
apuro ansí el corazón,
lo que lloro es de lealtad,
que de sentimiento, no [vv. 1494-1502].

El llanto de Rosaura con el que dice pretender sofocar el ardor de su amor por Sancho, ya que sus almas no pueden dividirse, es determinante a la hora de diagnosticar el grado de complementariedad entre ambos. Es por ello que Sancho se verá en una situación análoga cuando, por medio de una carta, el Rey le obligue a escribir el nombre del pretendiente que merece ser esposo de la Infanta. Sancho, como tras el primer encuentro con Rosaura, se muestra turbado y sin saber qué decir, aunque en este caso se trata de escribir:

[...] ¡Ay, Rosaura bella!
¿Yo perderte? Es imposible.
Pondré a García, mas fuera
despreciar yo este favor [vv. 1656-1659].

A pesar de que también demuestra su amistad y lealtad con el favor del Rey, sus dudas harán que, en lugar de escribir «Yo no hallo quien la merezca» [v. 1662], sólo acierte a anotar el sujeto, con lo que, involuntariamente, se ha postulado como digno pretendiente. Cuando todo apunta hacia el matrimonio entre la Infanta y Sancho, y mientras Rosaura confiesa en un aparte que sus «congojas / ya dan mortales avisos / a los ojos y a la boca» [vv. 1849-1851], don Gastón saca a la luz otra carta que su hermana la Condesa, la madre de Sancho y García, escribió en secreto antes de morir y que le dio en custodia. En ella la Condesa desvela que Sancho es hijo de un «jardinero humilde de palacio» [vv. 1930-1931]. Esta revelación, con la que se cierra el segundo acto, aborta todos los planes de boda y provoca el destierro de Sancho a los jardines de la quinta, donde deberá desempeñar el mismo oficio vil de su padre.

* * *

Ir y quedarse, y con quedar partirse,
partir sin alma, y partir con alma ajena

Lope de Vega, Soneto 61

Si el primer destierro le condujo a Navarra y propició que a su regreso se encontrara con Rosaura en las selvas, este segundo le conducirá a los jardines en los que antes había disfrutado en secreto de su compañía. En esta ocasión, la privacidad del espacio ajardinado se sustituye por la vergüenza que deberá sufrir por exponer públicamente su deshonroso origen y, además, mostrarse, trabajando. Como sentencia el vengativo García al principio de este tercer acto:

y porque todos lo crean,
en este mismo jardín
de palacio, el tosco oficio
de tu padre has de tener,
por que Aragón pueda ver
de tus bajezas indicio.
Sepan, pues, todos quién es
viendo con grosera mano
labrar la tierra al que ufano
ponerla quiso a sus pies [vv. 2050-2059].

Las palabras de García otorgan a dicho espacio escénico un especial valor dramático, puesto que se convierte en un símbolo visible de la nueva condición del personaje socialmente degradado. El jardín pasa a ser ahora un espacio de reflexión, en el que Sancho expone las dudas que le plantea su nueva naturaleza:

Pero si en mi fantasía
sueño mi grandeza fue,
y cuanto vi, cuanto hablé,
soñó la desdicha mía,
no es mucho ahora llorar,
que en el común suceder
siempre el sueño del placer

en despertando es pesar.
Mas qué digo, ¿yo, villano?
¿yo, humilde? Yo me confundo,
¿mi valor no sabe el mundo
contra el odio de mi hermano?
¿el vulgo no le desmiente? [vv. 2076-2088]

Tras otro monólogo en la misma línea de reflexión existencial [vv. 2168-2183], las preguntas retóricas con las que se cierra su primera intervención marcarán el rumbo dramático del desenlace. Los únicos personajes que no dudan acerca de su valor —Rosaura y el que nunca ha dejado de ser su padre—[12] serán los que, como él, lloren y acudan al jardín para que con la ayuda del vulgo lleguen a demostrar la falsedad de dichas acusaciones. La primera, Rosaura que acude como «fresca rosa entre oloroso / ramillete de retamas» [vv. 2202-2203], y, gracias a Chapado sabemos que, como Sancho, también lloró:

lágrimas, que pude verlas,
lloró por ti pescudando
y me encitó más llorando,
porque la estaba de perlas [vv. 2208-2211].

Los comentarios del gracioso dan pie a la salida de Rosaura, que confiesa regresar al jardín con la nostalgia de ser el lugar donde ambos disfrutaron antes de su amor, razón por la cual se sobreentiende que las «flores bellas» podrán consolarle de su «dolor», de entre las que previamente Chapado ha dejado claro que ella es la «fresca rosa» [v. 2202] que sobresale:

Buscando a Sancho, mi amor
desta traición lastimado,
todo el jardín ha mirado
por consolar su dolor;
con mil ansias el deseo
me trae aquí a darle cuenta
de lo que su padre intenta

[12] «Sancho ¿Qué es esto, señor, tú lloras? / Conde No, sino que el corazón / viéndote al pecho llegar, / para aliviar sus enojos / piensa que quieres entrar / y para darte lugar, / se sale todo a los ojos» [vv. 2520-2526].

en su dicha y no le veo.
¿Dónde estará, flores bellas? [vv. 2220-2228]

Voluntariamente acude al jardín, a pesar de los impedimentos sociales que supone la nueva naturaleza de Sancho, simbolizados en los *guardas* de que *está cercado* el jardín [v. 2419]. La voluntad tiene un papel fundamental, pues, como sostiene Tirso de Molina en *El amor médico*:

La voluntad, que del alma
es potencia noble y libre,
viendo espiritualizada
la imagen con que la sirven,
produce luego el amor,
sin que los astros lo obliguen.[13]

Rosaura asume que actúa conducida por el deseo de consolarle, puesto que también su amor está lastimado por la traición a Sancho. La metamorfosis es, en este momento, absoluta, puesto que prevalecen las leyes de la naturaleza, lo cual se manifiesta en la coincidencia de los dos amantes, reunidos de nuevo en el jardín. Como apunta el comendador Escrivá, «Yo con vos, y vos sin mí, / yo con vos partiendo», en la tradición de la lírica de cancionero, y como confirma Fray Luis de Granada, aunque hablando de la Eucaristía:

> Quería otrosí aquel esposo dulcísimo ausentarse de su esposa, y como el amor no sufre división ni ausencia del amado, quería de tal manera partirse, que del todo no se partiese, y de tal manera irse, que también se quedase. Pues como ni a Él convenía quedarse, ni la esposa podía con Él entonces irse, diose medio para que aunque Él se fuese y ella quedase, nunca jamás entre sí se partiesen. Pues para esto ordenó este divino Sacramento.[14]

Aunque el comentario es para explicar el sacramento eucarístico, en este caso nos sirve para exponer cómo el jardín se convierte en el espacio simbólico que permite la pervivencia natural de su amor, primero favoreciendo su correspondencia privada y, ante la ausencia de uno de los amantes, ejerciendo de correlato objetivo del sentimiento y reconfortándoles por la pérdida. Por ese

[13] *El amor médico*, citado por Serés, 1996: 335.

[14] *Libro de la oración y la meditación*, en *Obras*, ed. Justo Cuervo, p. 28 [Serés, 1996: 314].

motivo Sancho duda de su propia identidad, ya que la inesperada peripecia le ha precipitado a una escala social en la que es imposible su amor por Rosaura, su otro yo, y, del mismo modo, Rosaura acude al jardín para recomponer su propio amor lastimado. La privacidad del jardín cerrado no impide que el reconocimiento de los amantes proyecte la injusticia social que los ha separado cuando, al reencontrarse, Sancho reelabore los mismos términos de elogio a la belleza esencial de Rosaura bajo la óptica del honor público:

> Voyme, pues, porque es tan rara,
> tan pura vuestra belleza,
> que estoy viendo mi bajeza
> al cristal de vuestra cara [vv. 2292-2295].

Ante su amago por irse, Rosaura le persuade de que se quede[15] y retoma su conversación hacia la fisiología del amor:

> SANCHO No ansí vuestra luz me afrente,
> señora. No he de atenderos
> que estoy corrido de veros,
> perdonad.
> ROSAURA Sancho, detente,
> que vencida del dolor
> no será exceso que salga
> a la boca el alma en fuego,
> si está a los ojos en agua.
> Un puñal, un trueno, un rayo
> son tus humildes palabras,
> que me han traspasado el pecho
> por donde el amor se exhala.
> Yo te quiero, Sancho [vv. 2300-2312].

Tras la afrenta social que ha supuesto la falsa anagnórisis de Sancho como personaje humilde y antes del reconocimiento definitivo que restituirá su

[15] Rosaura en este marco de naturaleza, aunque se trate del jardín, desempeña el mismo papel activo que en las selvas, donde aparecía cazando y donde alcanzó el refugio. En este caso, además de ser ella quien acuda a Sancho salvando la vigilancia de los guardias que cercan el jardín, le animará a que se reestablezca el honor de ambos: «¿Qué dices, Sancho? ¿qué dices? / No me enternezcas el alma. / ¿Tú, tosco? ¿villano, tú? / Pese a la desconfianza, / ¿quién eres, di? Y que has de ser, / desvanecida esta infamia, / mi esposo a pesar del mundo» [vv. 2342-2348].

nobleza como hijo de los condes, y que conducirá al previsible final feliz con el matrimonio con Rosaura, el jardín desempeña una nueva función simbólica. Además de erigirse como espacio de intimidad amorosa, lugar de reflexión y correlato objetivo de la hermosura de la dama, adquiere ahora una proyección social, ya que a partir de este momento toda la acción se resuelve en el jardín (a excepción del cuadro final en el que se dispone el desenlace matrimonial). Desde el cuadro inicial en el que Rosaura aparecía como «Diana cazadora y Venus destas selvas», ha sido ella quien voluntariamente ha tomado la iniciativa en el cortejo amoroso, un aspecto igualmente visible en la redacción de las cartas entregadas al gracioso-alcahuete y en sus visitas al galán jardinero. La novedad, en este tramo final del tercer acto, cuando se representa por primera vez en escena la declaración amorosa entre sus dos protagonistas, reside en que con anterioridad todos sus encuentros fueron implícitos y relatados por otros personajes. Es ahora, de acuerdo a la transformación de los amantes que hemos venido apuntando en su fisiología y según un recorrido espacial entre las selvas de la quinta y el jardín, cuando la iniciativa de Rosaura propicia, en un nuevo paralelismo especular, el que Sancho se contagie de la determinación de su dama, abandone sus dudas y recuerdos del jardín amoroso y tome la iniciativa en la trama de honor para poder restituir su posición social. Sólo así, transformado por el coraje de la protagonista femenina, podrá ser posible el desenlace amoroso y su final feliz en matrimonio.

Bibliografía

Bruerton, Courtney, «The Chronology of the Comedias of Guillén de Castro», *Hispanic Review*, vol. 12, núm. 2 (1944), pp. 89-151.

Calvo Poyato, José, *Juan José de Austria*, Barcelona, Plaza & Janés, 2002.

Egido, Aurora, «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», en *Fronteras de la poesía en el barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 56-84.

González Cañal, Rafael, «El espacio escénico en las comedias de capa y espada de Rojas Zorrilla», en *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro: Actas del II Curso sobre Teoria y Práctica del Teatro, organizado por el Aula Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua, celebrado en Granada (10-13 noviembre 2004)*, eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2005, pp. 169-199.

Lobato, María Luisa, «"Jardín cerrado, fuente sellada": espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro: Actas de las XXIII Jornadas de*

Teatro del Siglo de Oro (Almería, 16-19 marzo 2006), eds. Antonio Serrano, *et al.*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, en prensa.

Moreto y Cabaña, Agustín, *El desdén, con el desdén*, ed. William F. King, México, El Colegio de México/Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1996.

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

Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.

Zugasti, Miguel, «El jardín, espacio del amor», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2002, pp. 583-619.