

Moreto reescribe a Guillén de Castro: de *Cuánto se estima el honor a Primero es la honra**

Moreto rewrites Guillén de Castro: from *Cuánto se estima el honor*
to *Primero es la honra*

Fernando Rodríguez-Gallego
Universitat de les Illes Balears / IEHM
f.rodriiguez-gallego@uib.cat
<https://orcid.org/0000-0002-6539-0447>

RESUMEN: Entre los dramaturgos españoles del siglo XVII es quizá Agustín Moreto el refundidor por excelencia, pues gran parte de sus obras se basan en la reescritura de autores anteriores. En este artículo se evidencia un nuevo caso de refundición por parte de Moreto, el de *Primero es la honra*, que reescribe una obra anterior de Guillén de Castro, *Cuánto se estima el honor*, basada en la leyenda romana de Virginia y Apio Claudio, y se analizan las características más llamativas del proceso de reescritura moretiano.

Palabras clave: Agustín Moreto, Guillén de Castro, leyenda de Virginia y Apio Claudio, teatro del Siglo de Oro, refundición.

ABSTRACT: Among the Spanish playwrights of the 17th century, Agustín Moreto is perhaps the rewriter par excellence, since a large part of his works are based on the recasting of plays by previous authors. This article evidences a new case of recasting by Moreto, that of *Primero es la honra*, which rewrites an earlier play composed by Guillén de Castro, *Cuánto se estima el honor*, based on the Roman legend of Verginia and Appius Claudius, and analyses the most striking characteristics of the Moretian rewriting process.

Keywords: Agustín Moreto, Guillén de Castro, Verginia and Appius Claudius' legend, Spanish Golden Age theatre, recasting.

* Este trabajo se inscribe en el proyecto con referencia PID2020-117749GB-C22 (MCIU/AEI/FEDER, EU), del que soy colaborador externo, y se ha visto beneficiado de mi participación en los proyectos de investigación con referencias PGC2018-094395-B-I00, PGC2018-096004-A-I00 y PID2019-104045GA-C55) / AEI / 10.13039/501100011033 (MCIU/AEI/FEDER, EU).

Es conocida la tendencia de los dramaturgos de la llamada escuela de Calderón a reescribir obras de autores de la generación anterior, como ha estudiado Mackenzie (1993: 15-29). Agustín Moreto no solo no fue una excepción, sino que sus propios contemporáneos destacaron su inclinación por reescribir obras anteriores. Así, Jerónimo de Cáncer, que colaboró con Moreto en no pocas obras (Cassol, 2008: 170-171), escribió sobre este en un conocido pasaje del “Vejamen que dio siendo secretario de la academia” (Cáncer, 2005: 161), del que modifiqué ligeramente la puntuación:

Y en medio de este peligro reparé que don Agustín Moreto estaba sentado y revolviendo unos papeles que, a mi parecer, eran comedias antiquísimas, de quien nadie se acordaba. Estaba diciendo entre sí: “Esta no vale nada. De aquí se puede sacar algo. Mudándole algo a este paso, puede aprovechar”. Enojeme de verle con aquella flemma, cuando todos estaban con las armas en las manos, y díjele que por qué no iba a pelear como los demás. A que me respondió: “Yo peleo aquí más que ninguno, porque aquí estoy minando al enemigo”. “Vuesa merced —le repliqué— me parece que está buscando qué tomar de esas comedias viejas”. “Eso mismo —me respondió— me obliga a decir que estoy minando al enemigo, y échelo de ver en esta copla:

Que estoy minando imagina,
cuando tú de mí te quejas,
que en estas comedias viejas
he hallado una brava mina”¹.

Cáncer era amigo de Moreto, y la práctica a la que hace alusión era frecuente entre los dramaturgos de su generación, empezando por el propio Calderón, dos de cuyas obras máximas, *El alcalde de Zalamea* y *El médico de su honra*, refunden dos anteriores del mismo título y autor desconocido. Mediante estas nuevas versiones los autores de la escuela de Calderón buscaban actualizar algunas comedias de las décadas precedentes, al igual que, siglos después, en el Hollywood clásico no se tardó en comenzar a revisar películas de éxito en años anteriores, los conocidos como *remakes*, que se siguen practicando con frecuencia en la actualidad.

Situada en su contexto esta tendencia de Moreto a la reescritura, puede constatarse cómo muchas comedias suyas constituyen una refundición² de otras anteriores, lo que asienta la idea de que Moreto encontraba en ellas, en efecto, “una

¹ El “Vejamen” fue publicado en 1651, en las *Obras varias* de Cáncer, aunque debió de ser escrito entre 1644 y 1647 y retocado para su publicación (González Maya, 2006: 96). Sobre la influencia de este pasaje en la recepción de Moreto, puede verse la completa nota de Solera López (Cáncer, 2005: 508-510).

² Utilizo refundición en el sentido que le dan Blecua, quien lo emplea “para los casos en que uno o más autores refunden una obra anterior” (1983: 111, n. 1), o, más específicamente, Ruano de la Haza en su conocida distinción de diferentes tipos de reescritura en el teatro áureo: “Por

brava mina”, según la expresión acuñada con fortuna por su compañero Cáncer. De acuerdo con la síntesis de Kennedy (1932: 152-201), la fuente a la que acudió Moreto con mayor frecuencia para sus refundiciones fue Lope de Vega (Castrillo Alaguero, 2022), pero también reescribió textos de Tirso de Molina, Mira de Amescua o Guillén de Castro, sin ánimo de ser exhaustivos.

En este artículo nos interesa este último, dos de cuyas obras, de acuerdo con el citado estudio de Kennedy, fueron refundidas por Moreto: *El Narciso en su opinión*, que dio lugar a una de las piezas mayores del madrileño, *El lindo don Diego* (Casa, 1966: 117-144), y *Los enemigos hermanos*, germen de *Hasta el fin nadie es dichoso* (Farré Vidal, 2008). Una tercera obra de Castro, *Las maravillas de Babilonia*, fue reelaborada en *El bruto de Babilonia*, escrita en colaboración por Matos Frago, Moreto y Cáncer (Escudero, 2016). A ellas debemos sumar ahora *Cuánto se estima el honor*, refundida por Moreto en *Primero es la honra*, como mostraremos en las páginas siguientes.

La comedia de Moreto dramatiza cómo el rey de Sicilia, casado con la heredera del reino de Nápoles por razón de estado, ama sin embargo a la joven Porcia, prometida a su primo Federico e hija del almirante de la armada siciliana, hombre de confianza del rey. Al pedir el almirante licencia al rey para que Porcia y Federico se casen, el rey, muy alterado, envía al almirante y a Federico a una batalla a Mesina para alejarlos de la corte y poder así granjearse los favores de Porcia, aunque sea forzándola. Acude por ello una noche a casa de Porcia, quien consigue librarse de este primer intento del rey gracias a un engaño, tras lo que acude a palacio para acogerse a la protección de la reina. El rey no cede en su empeño y captura a Porcia, aunque el regreso providencial del almirante y Federico impide que llegue a violarla. El almirante, al darse cuenta de la situación y de que es el rey el que pone en peligro el honor de su hija, la acuchilla, única solución que encuentra para proteger su honor. El rey, horrorizado ante esta acción, lo encierra en una torre. Porcia, sin embargo, no muere de las heridas, aunque la reina finge su entierro y la oculta, haciéndola pasar por villana, para intentar que el rey la olvide y modifique su comportamiento. Pero este mantiene su obsesión hacia ella, por lo que la reina anuncia que Porcia está viva y que ella se retirará a un monasterio para que el rey se pueda casar con Porcia, pero esta se niega y dice que antes morirá que consentirlo. El rey, admirado por la actitud de ambas, enmienda su comportamiento, acepta el matrimonio de Porcia y Federico y declara que será un buen esposo para su mujer.

A partir de esta síntesis se aprecia que el argumento de la comedia, en particular el de sus dos primeras jornadas, hasta la muerte no consumada de Porcia, se basa en la leyenda romana de Apio Claudio y Virginia, según ya apuntó

«refundición» entiendo la práctica de componer una comedia nueva basándose en elementos —temas, situaciones, personajes— de otra anterior (o de un texto en prosa anterior [...])” (1998: 35).

Fernández-Guerra (1856: 40a; *vid.* también Kennedy, 1932: 74). De acuerdo con el relato de Tito Livio (*Ab urbe condita*, III, 44-58; Livio 1997: 440-464), Apio Claudio, uno de los decenviros que ejercen el poder despóticamente en Roma, desea con violencia a la plebeya Virginia, hija del centurión Lucio Virginio y prometida al extribuno Lucio Icilio. Apio intenta granjeársela a través de regalos, sin éxito, por lo que, aprovechando la ausencia de Virginio, que fue a combatir a los ecuos, monta una estratagema para que un cliente suyo reclame a Virginia como esclava, lo que le permitiría retenerla y forzarla. Se cita a la joven a comparecer en un juicio, en el que se defiende que Virginia no es en realidad hija de su padre y que debe quedar bajo custodia de su reclamante, pero, gracias a la intercesión de Icilio, se consigue que se espere a que acuda Virginio. Tras presentarse este, Apio no le deja intervenir y sentencia que Virginia sea tenida por esclava. Apio permite que Virginio, con la excusa de querer averiguar la verdad, hable en privado con su hija y la que fue su nodriza, y este aprovecha para acuchillar a Virginia, proclamando que es la única manera de darle la libertad. Virginio consigue escapar, y Apio mete en prisión a Icilio y al abuelo (o tío) de Virginia, que habían exhibido su cadáver. Se crean, sin embargo, diversos alborotos entre el pueblo, y el ejército amenaza con intervenir, tras haber regresado a él Virginio. Finalmente, después de diversas negociaciones, los decenviros renuncian al poder, la plebe recupera su libertad y se reinstauran sus tribunos (los primeros serán Virginio e Icilio), Apio Claudio es acusado y se suicida antes de comparecer en juicio.

Como puede apreciarse, esta base última de la historia de Virginia se conduce en *Primero es la honra* en dos direcciones fundamentales: Porcia, la protagonista, heredera de Virginia, aunque también es acuchillada por su padre al final de la segunda jornada, no muere, en tanto que el rey, trasunto de Apio Claudio, no es castigado, y acaba asumiendo bruscamente su comportamiento tiránico y venciendo a sí mismo, lo que facilita el final feliz, de acuerdo con los parámetros habituales del drama palatino o de la comedia palatina seria, género en el que podemos encuadrar la comedia (Olea y Antonucci, 2013: 710-711; Zugasti, 2003: 181).

Dada la ya mencionada tendencia de Moreto a reescribir comedias anteriores, la crítica ha buscado cuál podía ser la que refundía en *Primero es la honra*. Schaeffer (1890: 170-171) consideraba que Moreto se había basado en alguna obra perdida de Lope de Vega, pues, a su entender, diferentes rasgos de la comedia, en particular de su tercera jornada, se acercan más a los usos de Lope que a los de Moreto, opinión compartida, en lo esencial, por Kennedy (1932: 200-201). La intuición de Schaeffer, en efecto, era acertada, aunque la fuente de Moreto no estaba en Lope, como podemos comprobar si acudimos a otras obras basadas en la leyenda de Virginia y Apio Claudio. En un interesante artículo, Rina Walthaus se centra en dos, la *Tragedia de la muerte de*

Virginia y Appio Claudio, de Juan de la Cueva, que “puede ser calificada de reconstrucción arqueológica de la leyenda de Virginia” (1996: 424), y *Cuánto se estima el honor* —ca. 1615-1624, probablemente 1620-1624, de acuerdo con Bruerton (1944: 118)—, de Guillén (o Guillem) de Castro, que constituye “una reelaboración completamente libre y actualizada de esta historia, trasladando la problemática de la antigua leyenda al ambiente contemporáneo de principios del siglo XVII” (1996: 424).

En la versión de Castro es el príncipe de Sicilia el que hereda la función de Apio Claudio, pues, aunque está casado, por razón de estado, con la princesa heredera del reino de Nápoles, a quien desea es a Celia, hija de un duque de la corte y que está prometida a su primo Alejandro, pero esta rechaza al príncipe. El duque pide licencia al rey para casar a su hija con Alejandro, y el rey, que ya conocía que el príncipe amaba a otra mujer, al ver la reacción de este ante la noticia entiende ya de quién se trata. Se le comunica entonces que el rey de Nápoles ataca Sicilia, dice que irá a combatirlo, y pide al duque y a Alejandro que le acompañen, con lo que quiere impedir el matrimonio de Alejandro y Celia, para tal vez conseguir aplacar con ello el mal de su hijo. Este, sin embargo, ante la ausencia de padre y prometido de Celia, va a casa de esta para intentar conquistarla, recurriendo incluso a la fuerza; Celia se libra con ingenio y acude a refugiarse junto a la princesa. Regresan entonces a la corte el duque y Alejandro (se había suspendido la guerra), con el objetivo de que el príncipe enmiende su actitud. Pero este, al sentirse engañado por Celia, la convoca a una audiencia pública en la que se la acusa de no ser hija del duque, sino de una criada, Costanza, madre de Aurelino (privado del príncipe) y con la que el príncipe está compinchado, lo que le permitiría retenerla. Aunque Alejandro dice seguir queriéndose casar con ella, aun no siendo noble, el príncipe lo impide y dictamina que sea entregada a Costanza y Aurelino. El duque, consciente de la situación, pide quedarse a solas con su hija y, cual nuevo Lucio Virginio, la acuchilla, pues no ve otra manera de proteger el honor de su hija. Todos la creen muerta, y el príncipe manda que lleven preso al duque, pero las heridas de Celia no fueron mortales. La princesa consigue sanarla, aunque finge su entierro y oculta que sigue con vida, haciéndola pasar por villana, para intentar que el príncipe la olvide y recuperar el favor de este. El príncipe, sin embargo, no cambia, mantiene en prisión al duque e incluso consigue apresar a Alejandro, lo que es censurado por su padre, el rey, al regresar de la guerra contra el rey de Nápoles, por lo que quiere ajusticiar a su hijo ante sus malas acciones. La princesa, entonces, confiesa que Celia sigue viva y decide retirarse a un monasterio, para que el príncipe pueda casarse con ella, pero Celia dice que solo se unirá a Alejandro. El príncipe, impresionado por la actitud de ambas, modifica la suya, acepta el matrimonio de Alejandro y Celia, y proclama que será un buen esposo para la princesa.

Como ya habrá notado el lector, el argumento de la obra de Castro es prácticamente el mismo que el de *Primero es la honra*, y en ella aparecen los dos elementos fundamentales ya apuntados con los que Moreto se alejaba de la leyenda romana³. La fidelidad de Moreto a su fuente es tal que probablemente no haya manejado otras comedias para componer la suya, al menos de manera directa, aunque sí se encuentren ecos y concomitancias con otras. Es posible que Moreto ni siquiera fuese consciente de estar componiendo una obra según el patrón de la leyenda de Apio Claudio y Virginia, dado que a él le llegaba ya en la versión de Guillén de Castro.

La comedia de Moreto sigue con gran fidelidad a la de Castro, pero debe subrayarse que no solo coincide el argumento, la historia que se dramatiza, sino la manera de distribuir esta a lo largo de la pieza. Si segmentamos las dos obras en cuadros o macrosecuencias⁴, observaremos que el resultado es idéntico en ambas. Así, la primera jornada se divide en dos cuadros: el primero se desarrolla en la casa de la protagonista (Celia o Porcia), aunque, mientras que en *Cuánto se estima* la acción tiene lugar en los aposentos de Celia, en *Primero es la honra* Moreto saca la acción a la calle, pero junto a la casa de Porcia, en el entorno del ámbito privado de la protagonista. El cuadro II traslada la acción a palacio.

El mismo esquema se repite en la jornada segunda: el primer cuadro se desarrolla en casa de la protagonista, de nuevo en aposentos interiores en *Cuánto*, en tanto que en *Primero* el espacio vuelve a ser el exterior de la casa de Porcia, un jardín al que entran el rey y el marqués, y al que después sale la propia Porcia con sus damas. La fidelidad de Moreto a Castro se acentúa en la tercera jornada, que se divide en tres cuadros: el primero, en palacio; el segundo, en un exterior, junto a la torre en que está preso el padre de la protagonista; por último, el tercer cuadro nos lleva de nuevo a palacio, en ambas obras.

³ En *El conde Alarcos* ya había ensayado Guillén de Castro el elemento más novedoso de su comedia con respecto a la leyenda de Virginia, pues en ella el conde mata a su mujer al final de la segunda jornada para cumplir una orden tiránica del rey, apelando a su honor: “¿Mataré a mi dulce esposa? / Sí, que en aquesta jornada / escogió la muerte honrada / por huir de la afrentosa” (Castro 1997: 470). Su mujer, sin embargo, sobrevive, aunque todos la dan por muerta, y es cuidada por Hortensio, un criado, en un lugar apartado, lo que facilitará el final feliz. En *El conde Alarcos* encontramos otros motivos que pasarán a *Cuánto se estima el honor* y, a través de esta, a *Primero es la honra*, como el repaso que hace el conde de las prendas de su mujer, a la que cree muerta, mientras esta le observa, escondida, y su posterior arranque de locura (1997: 499-506), o las visitas que hace Elena, hija del conde, haciéndose pasar por pastorcilla, a la torre donde está preso injustamente el príncipe, con el que finalmente se casará y que le habla desde la reja (1997: 495 y 512-513), que prefiguran las de Celia, en traje de villana, a su padre el duque en *Cuánto se estima el honor*.

⁴ Soy consciente de la rica controversia que ha generado el debate en torno a la segmentación, se base esta en cuadros (noción defendida por Ruano de la Haza, 2000: 68-71) o en macrosecuencias (concepto debido a Vitse, 1998), pero se aleja de las pretensiones de este artículo entrar en ella. Remito al lector interesado al completo estado de la cuestión planteado por Crivellari (2013: 1-18).

La dependencia de Moreto con respecto a su fuente en lo referido a la segmentación puede condensarse en este cuadro:

<i>CUÁNTO SE ESTIMA EL HONOR</i>	<i>PRIMERO ES LA HONRA</i>
JORNADA I	
Cuadro I.1 (interior de casa de Celia/exterior de casa de Porcia)	
Celia se viste con ayuda de su criada Teodora. Entra Costanza, que se queja a Celia del trato que le da su hijo, Aurelino, que ha mudado de estado. Entra después este, que actúa como tercero del príncipe. Sale Alejandro, contento por haber obtenido la dispensa papal para la boda. Requeiebros de amores entre él y Celia.	El duque y el marqués, con músicos, ante la casa de Porcia. Llegan Federico y Torrezno, su criado. Luego entra el almirante, y después Porcia. Alegría por la boda que anuncia el almirante, tras lo que se va. Intercambio de reproches entre Federico, celoso, y Porcia, aunque finalmente se reconcilian.
Cuadro I.2 (palacio)	
El príncipe se lamenta de amar a Celia y desdeñar a su esposa. Sale Aurelino. Miente al príncipe, pues le dice que no pudo entregarle el papel a Celia. Sale el rey, que pregunta al príncipe qué es lo que le affige. El príncipe relata a su padre cómo se enamoró de otra antes de casarse. Salen la princesa, Celia, Alejandro y otros, y después el duque, padre de Celia, que pide al rey licencia de casar a su hija con su sobrino, lo que hace que el príncipe casi pierda el sentido, reacción advertida por los demás personajes. El rey pide al duque y a Alejandro que le acompañen a combatir a los napolitanos.	La reina se queja de su situación, y se confiesa con el almirante. El almirante habla con el rey, y le reprocha su comportamiento. El rey le confiesa cómo ama a otra desde antes de casarse. Salen la reina, Porcia, damas, Federico, Torrezno. La reina pide licencia para que el almirante case a su hija con su primo. El rey se altera, reacción advertida por los demás personajes. Concede la licencia, pero pide al almirante y Federico que vayan antes a Mesina, a luchar con los napolitanos.
JORNADA II	
Cuadro II.1 (interior de la casa de Celia/exterior de la casa de Porcia)	
Leonato trae noticias de que se suspende la guerra y regresan el duque y Alejandro para hablar con el príncipe. Al irse, Celia se queda con Teodora y se va desnudando. Se oye ruido fuera, y entran el príncipe y Aurelino, perseguidos por Leonato y otros criados. Estos, por tratarse del príncipe, se van. Ante el rechazo de Celia, el príncipe recurre a la fuerza, y Celia acude a una “cautela”, apelando a su opinión, para que se puedan ver en otra ocasión, en secreto. El príncipe acepta, y se va.	El rey y el marqués intentan acceder a casa de Porcia. Torrezno lo impide, pero, al averiguar de quién se trata, se deja sobornar. Salen Porcia y damas, y Porcia se duerme. Aparece el rey, que intenta seducir a Porcia con un largo parlamento cortés. Ante el rechazo de Porcia, va a recurrir a la fuerza, por lo que esta acude a una “cautela” en la que apela a su opinión para que se puedan reunir en otra ocasión, en secreto. Se marcha el rey.
Cuadro II.2 (palacio)	
La princesa e Isabela, su criada. Sale Celia, “descompuesta y llorosa”. Llega el príncipe y Celia se esconde. El príncipe explica a su esposa lo sucedido con Celia, y se va. La princesa reprocha a Celia que sea tan dura con el príncipe. Llegan el duque y Alejandro, de camino. Temen la razón de que Celia haya acudido junto a la reina, y Alejandro se muestra celoso.	La reina y Celia. Sale Porcia, “algo descompuesta”, con Laura y Torrezno. Salen el rey y el marqués; Porcia sigue en escena. La reina se sorprende del desdén de Porcia. El rey dice al marqués que ha de sacar a Porcia de palacio a la fuerza. Llegan el almirante y Federico, de camino, justo a tiempo de ver a Porcia escapar del rey.

<p>Sale Aurelino. Anuncia que el príncipe ha publicado audiencia y envía por Celia⁵. El príncipe y Costanza. Estratagema de esta para atraer a Celia hacia el príncipe. Salen la princesa, Celia, Alejandro y el duque, con acompañamiento. Audiencia pública. Se acusa a Celia de ser hija de Costanza. El príncipe impide su matrimonio con Alejandro, por no ser noble, y sentencia que Celia sea entregada a Costanza y su hijo. El duque concluye que solo puede proteger el honor de su hija matándola, pide hablarle a solas y la acuchilla. El príncipe ordena meterlo en prisión.</p>	<p>El almirante habla con el rey, que le confiesa su pasión hacia Porcia, y, tras un monólogo, concluye que la única manera de proteger el honor de su hija es matándola. La acuchilla, y el rey ordena que lo metan en prisión. Todos creen muerta a Porcia, pero sobrevive, y la reina se la lleva.</p>
JORNADA III	
Cuadro III.1 (palacio)	
<p>El príncipe y Aurelino. Novedades en cuanto a la situación del reino, quejoso por la prisión del duque. Sale la princesa, que llama a la cordura al príncipe, pero el pesar de este no tiene consuelo. Se va el príncipe, y aparece Celia, que está oculta en una aldea, en hábito de villana. Vase Celia y entra Arnesto, que informa a la princesa de que los dos reyes tienen esperanza de que, muerta Celia, el príncipe enmiende su proceder. El rey de Sicilia está en camino de vuelta, enojado.</p>	<p>La reina y sus damas. Novedades en cuanto a la situación del reino, y hablan de cómo Porcia está oculta, haciéndose pasar por villana. Se descubre el rey. Dialogan rey y reina. El rey no puede cambiar sus sentimientos, y la reina se muestra compasiva. Se va el rey. Entra Torrezno, y dice que Federico se ha vuelto loco.</p>
Cuadro III.2 (exterior, junto a la prisión del duque/almirante)	
<p>Monólogo del duque en la torre. Sale Celia y, haciéndose pasar por villana, habla con su padre. El duque se retira y sale Alejandro, que lamenta su suerte y saca unas prendas de Celia, hasta que se duerme. Entra el príncipe. Piensa en matar a Alejandro, pero Celia lo impide.</p>	<p>Sale Porcia, vestida de villana. Monólogo del almirante en su prisión. Porcia, haciéndose pasar por aldeana, dialoga con su padre. El almirante se retira. Salen Federico y Torrezno. Federico quiere que este le mate. Se marcha Torrezno. Federico lamenta su suerte y saca unas prendas de Porcia. Se duerme. Sale el rey. Piensa en matar a Federico, pero Porcia lo impide. Entra Torrezno, que miente a Federico y dice que acaba de ver a Porcia.</p>
Cuadro III.3 (palacio)	
<p>El rey y acompañamiento. Está enojado y quiere hacer justicia. Van saliendo los demás personajes (Alejandro maniatado, por orden del príncipe). Entra el príncipe. Costanza y Aurelino confiesan la verdad. El rey manda meter preso al príncipe y que se le ajusticie. Interviene la princesa, que dice cómo Celia está viva, y que lo mantuvo en secreto por si el príncipe cambiaba de actitud. Dice que se retirará a un monasterio, para que el príncipe pueda casarse con Celia. Esta dice que no renunciará a Alejandro. El príncipe, admirado por el ejemplo de ambas, afirma tener nuevo ser: aprueba el matrimonio de Alejandro y Celia, y dice que adorará a la princesa.</p>	<p>El marqués saca al almirante de prisión, pero sale la reina, que dice que ella se hace cargo. Se marcha el marqués. Van saliendo el rey y los demás personajes. Ante la patraña de Torrezno de que Porcia está viva, el rey quiere tirarlo por el balcón. La reina interviene: Porcia está viva. Ocultó su muerte por si el rey cambiaba de actitud, pero, al no haber sido así, anuncia que se retirará a un monasterio para que el rey se pueda casar con Porcia. Esta se niega y dice que antes morirá que consentirlo. El rey, admirado por la actitud de ambas, se enmienda, acepta el matrimonio de Porcia y Federico y declara que será un buen esposo para su mujer.</p>

⁵ En este momento, el escenario queda vacío (“Vanse, y salen el príncipe y Costanza”, p. 110a), pero la acción se mantiene en palacio y no se cambia de metro, que sigue siendo redondillas, lo que refuerza que se trata de una única macrosecuencia.

Como se aprecia en el cuadro, si la segmentación de ambas obras coincide, la dependencia de Moreto con respecto a su fuente se va acentuando a medida que avanza la acción. Moreto abre su texto con una escena nocturna en la que el rey, acompañado del marqués, ronda con músicos la casa de la bella Porcia, hasta que la llegada de Federico y Torrezno, su criado, que hace las veces de gracioso, los obliga a retirarse. La escena es habitual en el teatro de Moreto —la encontramos también, por ejemplo, en *El caballero* (Moreto, 2018: vv. 463 y ss.)— y sirve para situar el conflicto: el rey ama de manera indebida a una joven que, a su vez, está comprometida con un tercero.

Moreto se aparta aquí de la comedia de Castro, que se inicia con una escena de gran sensualidad en la que la criada Teodora ayuda a su ama, Celia, la protagonista, a vestirse, pues la princesa le ha pedido que la acompañe. Celia se refiere a la princesa como a “un ángel”, en contraste con su “injusto esposo”, que sufre una “ciega pasión” (p. 93a)⁶. Teodora siente lástima de ese príncipe tan enamorado “que muere de amores” (p. 93a), pero Celia le ordena que calle en lo que se refiere a la causa de esos amores, y solo quiere hablar de su amado, Alejandro, su primo, al que adora, pero que está ausente. La alegría de Celia al hablar de su amado se ensombrece, sin embargo, con algunas leves pinceladas que va administrando sabiamente el dramaturgo. Así, Celia insiste en que Alejandro se convertirá en su esposo “Si ya / no lo estorbase la muerte”, lo que realza Teodora al contestar: “¿No adviertes que anuncian daños / en primos los casamientos?” (p. 93a).

Casa observó que lo habitual en las obras dominadas por un personaje autoritario era que el dramaturgo presentase en primer lugar a la pareja de amantes y sus expectativas de felicidad, que serían bruscamente interrumpidas por la aparición del antagonista poderoso. Sin embargo, en *Primero es la honra* “Moreto prefiere [...] invertir el orden de los acontecimientos al presentar el obstáculo antes de la situación de los amantes” (2008: 83), pues “empieza con la revelación del monarca antes de que el espectador sepa a quién va a afectar esta pasión” (2008: 84). Casa no tenía en cuenta la comedia de Guillén de Castro, pero en este caso su análisis es exacto y se ajusta a una modificación del esquema argumental de Moreto con respecto a su fuente, que, por su parte, sí se acerca más al esquema general apuntado por Casa, en el que el espectador conoce primero la existencia de una pareja de amantes (Celia y Alejandro, en este caso), aunque ya se cierne una duda sobre la causa de la ceguera amorosa del príncipe.

En la obra de Castro apenas se tarda, de todas maneras, en que se confirmen las sospechas que hayan podido empezar a tener los espectadores y se sepa que es Celia el objeto de la pasión del príncipe. Tras el diálogo con Teodora, esta

⁶ Se cita *Cuánto se estima el honor* según la siguiente edición: Castro, Guillén de (1926): *Cuánto se estima el honor*, en Eduardo Juliá Martínez (ed.), *Obras de don Guillén de Castro y Bellvís*, tomo segundo, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, pp. 92-126.

abandona la escena y entra en ella Costanza, antigua criada de Celia y de su madre, y que crio a Celia, dada la temprana muerte de la madre de esta. Costanza se queja de los desaires de su hijo, Aurelino, que ha cambiado de estado y es ahora privado del príncipe, por lo que trata mal a su madre, afrentado por la situación social de esta. Celia accede a recibir a Aurelino para recriminarle su actuación, y el espectador averigua, a través de un aparte de Costanza, que madre e hijo estaban compinchados para conseguir que Celia recibiese a Aurelino. Entra entonces este en escena, y entrega a Celia un papel, que esta rompe. Es la tercera vez que Aurelino hace llegar un papel a Celia, y averiguamos que es el príncipe quien los envía, de manera que utiliza a Aurelino de tercero, aunque Celia insiste en rechazarlo, “escusando el ser liviana, / si es que mi casa alboroto” (p. 94b).

Celia echa a Aurelino, y entra entonces Alejandro, contento porque acaba de recibir la dispensa papal para que él y Celia, primos, puedan casarse, lo que lleva a los amantes a intercambiar requiebros, de manera que el cuadro se cierra con la dicha de su amor, aunque espectadores y lectores puedan temer ya las sombras que se ciernen sobre él debido a la pasión del príncipe.

En el caso de *Primero es la honra*, el alboroto que quería evitar Celia en *Cuánto se estima* lo organiza el rey en torno a la casa de Porcia, según dice Federico al almirante, padre de Porcia, cuando aparece este y pregunta por la situación: “Señor, algún atrevido / que al decoro desta casa / perdiendo estaba el respeto” (vv. 123-125)⁷. El almirante finge no verse afectado por la situación, aunque decide que Porcia y Federico se casen ya al día siguiente (vv. 187-188). Federico, por su parte, había reconocido al rey (vv. 114, 117-119), de manera que, no solo no le alegra la noticia de la boda (aunque se mantiene la referencia a las albricias presente en *Cuánto se estima*), sino que, al marcharse el almirante, le dice a Porcia que su amor se ha acabado, pues da a entender que las pretensiones del rey serán atendidas por Porcia, y solo tras una larga discusión entre los amantes, Federico se queda convencido y se reconcilian.

Moreto, pues, distribuye la información de manera diferente que en *Cuánto se estima*. En esta, al terminar el primer cuadro el espectador ya sabe que el príncipe está ciego de amor hacia Celia, pero tanto el padre como el prometido de esta lo desconocen; en *Primero*, sin embargo, ya al principio de la obra Federico descubre que el rey ronda a Porcia (antes incluso de que el espectador descubra, a través de Porcia, que la situación viene de largo), en tanto que el padre de esta, el almirante, dado el alboroto formado en la calle, empieza a sospechar que algo malo puede acontecer, y de ahí la decisión de casar lo antes posible a Porcia y Federico.

⁷ Se cita *Primero es la honra* por la siguiente edición: Moreto, Agustín (2021): *Primero es la honra*, en Fernando Rodríguez-Gallego y Catalina Buezo (eds.), María Luisa Lobato (dir.) y Javier Rubiera (coord.), *Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*, VI, Kassel, Reichenberger, pp. 1-226.

Pero Moreto es tan fiel a la obra de Castro que también se sirve de ella para alejarse de ella. Así, si en *Cuánto* el diálogo entre los amantes en este primer cuadro es exclusivamente dichoso, en *Primero* es sobre todo una sucesión de reproches de Federico a Porcia, que esta le afea por lo que suponen de falta de confianza en ella (vv. 197-444). Para elaborar este diálogo, que parece una adición de Moreto con respecto a Castro, el madrileño acude también, sin embargo, al texto de *Cuánto*, aunque a un lugar diferente, pues toma esta situación de un lance del segundo cuadro de la segunda jornada entre Alejandro y Celia (p. 109) que amplifica en el diálogo de Porcia y Federico.

En ese cuadro, el II.2, vuelven en ambas obras el padre y el prometido de la protagonista de sus respectivas batallas. En *Primero*, coincide el regreso con el momento en el que el marqués y el rey se llevan a Porcia por la fuerza (vv. 1678 y ss.), con lo que consiguen detener la situación, aunque, al darse cuenta el almirante de la decidida voluntad del rey, las cosas se precipitan. En *Cuánto*, sin embargo, el duque y Alejandro acuden donde la reina al sorprenderse de que Porcia no esté en casa, y, al encontrarla llorosa y tan “sin cuidado” (p. 109a) en su aspecto y su vestido, teme el duque la causa por la que haya ido hasta allí, de igual manera que el almirante temía la razón por la que pudiesen estar rondando a Porcia en el cuadro I.1 de *Primero*. Alejandro y Celia hablan un momento en aparte, y Alejandro le confiesa sus temores, teniendo en cuenta que es alguien poderoso quien pretende a Celia. No llegan a diez los versos de estas intervenciones de Alejandro, pero Moreto los amplifica en una larga intervención de Federico (vv. 214-306) en la que este, para exponer la misma idea, acude a la imagería de las flores (vv. 253 y ss.), aunque va más allá que Alejandro al decir a Porcia que deben cancelar la boda (vv. 275-278). En *Cuánto*, en una breve intervención de doce versos, Celia apela a su firmeza, y dice cómo está dispuesta a morir antes que a entregarse al príncipe (p. 109b); en *Primero*, de nuevo se amplifica la intervención de Porcia en varias decenas de versos (vv. 330-342, 357-360, 365-412), en los que justifica cómo el rey la pretende hace tiempo, pero lo ocultaba a Federico por excusarle “una zozobra” (v. 372).

Otras diferencias entre ambas obras se aprecian mejor si acudimos a la fuente última de la leyenda romana de Virginia. Castro, como hará después Moreto, sitúa la acción en la corte de Sicilia, en un tiempo indeterminado, en medio de un conflicto latente con el reino de Nápoles, pero mantiene en su obra elementos heredados de la leyenda romana que Moreto, en su reescritura, omite, con lo que se aleja más del relato legendario.

Esta situación se aprecia ya en las *dramatis personae*, en las que Castro adapta las de la leyenda, e inventa otras nuevas. El papel de Apio Claudio lo toma el príncipe de Sicilia, sobre el que el dramaturgo sitúa la figura del rey, su padre. La Virginia original, mujer plebeya hija de un centurión del ejército, sin papel activo en la leyenda, se convierte en Celia, protagonista de la obra y miembro de la más

alta realeza, pues es hija de un duque, que hereda el papel de Virginio. También noble es Alejandro, prometido de Celia y sobrino del duque (primo, pues, de Celia), que retoma el papel de Lucio Icilio, extribuno de la plebe y prometido de Virginia⁸.

Para su estratagema contra esta, Apio se sirve de un cliente suyo, Marco Claudio, papel que Guillén amplía en la comedia en Aurelino, antiguo criado del duque al que el príncipe ha ascendido para convertirlo en su privado, que actúa como su tercero y hace las veces de gracioso, aunque su papel como tal no está muy desarrollado. Castro aprovecha además la breve mención que hace Livio de la nodriza de Virginia (III, 48, 4) para crear al personaje de Costanza, madre de Aurelino y también criada del duque. Dada la temprana muerte de la madre de Celia, crio a esta, aspecto que se utilizará para montar la estratagema contra ella. Costanza encaja en el tipo celestinesco de la tercera, en el que también se insertará la Fabia de *El caballero de Olmedo*.

A estos personajes añade Castro uno muy destacado, sin correlato en la leyenda: la princesa de Nápoles, casada con el príncipe siciliano por razón de estado, pero que está enamorada de él y sufre con paciencia sus desdenes. Contrapeso del príncipe, como subraya Celia desde el principio de la obra (la princesa “es un ángel y va a ver / su injusto esposo”, p. 93a), desempeña un importante papel en la trama.

Moreto retoma de Guillén la ambientación en Sicilia⁹, en un tiempo indeterminado, así como el conflicto latente con Nápoles. Y también mantiene en lo sustancial las *dramatis personae* de Castro, de manera que la princesa de Sicilia pasa a ser la reina, Celia se convierte en Porcia¹⁰ o Alejandro en Federico (también primo de Porcia). Moreto, sin embargo, introduce algunas modificaciones significativas, la más llamativa de las cuales se refiere al protagonista masculino. En Castro, el heredero de Apio Claudio es un príncipe, figura poderosa pero que todavía tiene a alguien más poderoso por encima: el rey, su padre. Con esta situación probablemente el dramaturgo quería reflejar cómo, en la leyenda romana, Apio Claudio, aunque con grandes poderes, era uno más de los decenviros romanos, y además estaba a merced de posibles reacciones del senado o de la plebe: es decir, no tenía el poder absoluto. De hecho, a raíz de sus acciones contra Virginia, el ejército y la plebe se rebelan, los decenviros renuncian y Apio Claudio se suicida antes de ser juzgado. En *Cuánto se estima el honor*, tal situación sobrevive parcialmente cuando el rey, al volver de la guerra y conocer las acciones de su hijo, decide enviarlo a prisión y ajusticiarlo (“que he de cortar a la vista / del

⁸ El ennoblecimiento de los protagonistas encaja en el “predominio de personajes aristocráticos” que, según apunta García-Valdecasas (1993: 442), fue uno de los elementos que subrayaron el carácter trágico de varias obras de Guillén de Castro frente a la nueva fórmula de la tragicomedia.

⁹ A pesar de seguir en esto a su fuente, Sicilia es uno de los lugares favoritos de Moreto para ambientar sus comedias palatinas, según ha estudiado Lobato (2015: 227).

¹⁰ Aunque Moreto opta para su protagonista por el nombre de Porcia, el favorito del autor para sus protagonistas femeninas (Lobato, 2015: 225), hace un guiño a la protagonista de *Cuánto se estima* al conservar el de Celia en la criada de confianza de la reina.

pueblo vuestra cabeza”, pp. 124-125), aunque la intervención providencial de la princesa conduce al final feliz.

Moreto, sin embargo, hace que el personaje autoritario pase de príncipe a rey, de manera que no tendrá a nadie por encima de él que pueda pararle los pies¹¹. En el caso de *Cuánto se estima*, el duque, viendo la determinación del príncipe de poseer a su hija aunque fuese por la fuerza, aprovechando la ausencia del rey (p. 113), decidía matarla, para evitar que perdiese el honor. De igual manera, en la leyenda original Virgino mataba a su hija, para evitar su deshonor, viendo la determinación de Apio Claudio de hacerse con ella aprovechando que Roma tenía que atender a dos frentes de guerra y en ese momento Apio Claudio acaparaba el poder casi absoluto en la ciudad. En el caso de Moreto, sin embargo, al ser el rey el que desea a Porcia, no es necesaria una situación excepcional para que pueda ejercer su poder sobre la joven: como rey absoluto, le basta su deseo, y de ahí que el almirante tome la determinación de matar a su hija.

Por su parte, el duque de *Cuánto se estima* se convierte en el almirante de Moreto¹², cuyo papel aumenta con respecto a la fuente, ya que hereda algunas de las funciones que en esta desempeñaba el rey. Así, si en *Cuánto* fue el rey el que organizó el matrimonio del príncipe con la princesa de Nápoles, por razón de estado (p. 98a), en *Primero* lo hizo el almirante (vv. 557-560 y 776-779), motivo por el que la reina de *Primero* ve al almirante como su confidente y valedor. De igual manera, si en *Cuánto* es el rey el que recrimina a su hijo su actitud con respecto a su esposa, y será al rey al que el príncipe le cuente cómo ama a otra mujer (pp. 98-100), en *Primero* es el almirante el que llama la atención al rey sobre lo inapropiado de su actitud con respecto a la reina y el estado (vv. 710-759), y al almirante será a quien cuente el rey cómo se abrasa de amor por otra (vv. 760-811), aunque le oculta que es su hija el objeto de su pasión.

Si socialmente Moreto rebaja algo al duque en la figura del almirante¹³, sí sitúa en la alta nobleza al acompañante del rey, que pasa del fullero Aurelino al marqués, fiel compañero del monarca aunque, de acuerdo con su posición, también

¹¹ El esquema de *Cuánto se estima el honor*, con un príncipe que actúa de manera impropia con respecto a su rango y un padre, el rey, por encima de él que intenta aplicar justicia, lo encontramos en otra obra de Moreto, *La fuerza de la ley*, que presenta diferentes concomitancias con *Primero es la honra*.

¹² A Moreto, la idea de convertir al personaje justamente en “almirante” probablemente le venga también de *Cuánto se estima el honor*, pues en esta, cuando el rey manda al duque y Alejandro a luchar contra los napolitanos, concede a Alejandro el “cargo de almirante” (p. 102b).

¹³ En ambas obras, sin embargo, se apela al parentesco con el rey. En *Cuánto se estima*, el duque, molesto porque el príncipe haya llamado a Celia a audiencia pública, le dice: “Cuando mi sangre, aunque fría, / está ardiendo en mi valor, / porque en tus venas, señor, / hierve la que tienes mía” (p. 111a), y, más adelante, después de haberla acuchillado para proteger su honra, dice al príncipe: “porque conozcas tu sangre / en mi hija”, formulaciones muy cercanas a las que empleará Porcia en *Primero* cuando dice al rey: “Y, juntando a estas razones / la razón de mi nobleza, / la de ser su sangre yo, / ser casi suya la ofensa” (vv. 1312-1315).

sepa recriminarle sus acciones, ya desde el mismo inicio de la comedia: “que no le está bien a un rey, / que es custodia de la ley, / publicar un galanteo / de una hija de un almirante” (vv. 6-9), o, más adelante, cuando el rey, desesperado, le encarga que saque a Porcia de palacio, donde está protegida por la reina, responde que “Es grave error” (v. 1635), aunque acabe accediendo a los deseos del rey.

Junto con Aurelino, Moreto también suprime a su madre, Costanza, aunque la parte que tenía Aurelino de gracioso no se pierde al convertirse en marqués, sino que Moreto la traslada a un personaje nuevo, Torrezno, criado de Federico. El papel de Aurelino es mucho más reducido que el de Torrezno, de manera que el amplio desarrollo que concede Moreto a la figura del gracioso en *Primero es la honra* constituye una de las diferencias más notables de esta con respecto a su fuente¹⁴.

Aurelino actúa sobre todo como tercero del príncipe y resulta un personaje poco simpático, aunque de vez en cuando tiene intervenciones propias de un gracioso. Así, en el cuadro I.2, al volver a palacio desde casa de Celia, tras haberle entregado un nuevo papel del príncipe, que esta rompe, miente al príncipe y le dice que no pudo entregarle el papel (p. 96b). Intenta entonces entretenerle, mezclando burlas con veras (p. 96b), e intenta consolarle, diciéndole cómo el amor no dura más de un día, pues «en arribando al empleo / de logrársele el deseo, / acaba la voluntad».

En *Primero es la honra* expresa Torrezno una idea similar, solo que más adelante, en el cuadro II.2, y en presencia de Porcia y la reina. Al acudir Porcia junto a esta, en compañía de Torrezno y Laura, buscando su protección, la reina lamenta que Porcia tenga que huir de lo que ella busca (vv. 1506-1507), y Torrezno le da una solución:

TORREZNO	... haz que se case con ella y andará luego tras ti.
REINA	¿Y fuera mejor yo ajena?
TORREZNO	Entonces fueras la polla: la mujer propia y la olla solo cuando falta es buena (vv. 1510-1515).

Otro rasgo típico de gracioso que encontramos en Aurelino y hereda Torrezno es el gusto por los cuentecillos. Volviendo al cuadro I.2 de *Cuánto se estima*, cuando el príncipe insiste en que su amor hacia Celia es firme, Aurelino, para insistir

¹⁴ “Moreto’s *graciosos* are among the best of the Golden Age”, de acuerdo con Kennedy (1932: 84), quien subraya cómo “In reworking earlier plays, it is evident that he made conscious effort to develop this force” (1932: 84), o, como indica Casa, los graciosos “are integrated into the action so as to support or amplify the theme” (1966: 146). Así se aprecia, por ejemplo, en la reescritura a que somete Moreto *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro, en *Hasta el fin nadie es dichoso*, pues, como explica Farré, “Moreto incorpora toda una serie de secuencias protagonizadas por graciosos, ausentes en la fuente de Castro, que ejercen una clara función de contrapunto dramático a escenas de tono serio” (2008: 431), rasgo común a la reescritura de *Primero es la honra* con respecto a *Cuánto se estima el honor*.

en su opinión escéptica, recurre a un cuentecillo sobre una casada que, viendo que su marido la desprecia por otra, se hace pasar por otra mujer y convoca a su marido a un encuentro secreto en el que intenta que la experiencia le resulte a este lo peor posible. El marido, desengañado, retoma con gusto el lecho familiar (p. 97). De igual modo, Torrezno, en un diálogo con Laura, para ejemplificar cómo es mejor hacer regalos a una mujer poco a poco, para tenerla pendiente, recurre a un cuentecillo sobre un perro al que se mantiene siempre atento junto a la mesa si se le van dando de comer bocados pequeños (vv. 518-537). Ya antes, al ver los reproches de Federico a Porcia en el cuadro I.1 ante la presencia del rey en la calle, Torrezno no puede evitar incluir el siguiente comentario:

Esto es como la casada
que, viéndole con desdén,
pidió al novio el parabién,
y era que estaba preñada (vv. 201-204).

El papel de Aurelino como gracioso no va mucho más allá, mientras que Torrezno, al contrario, será casi omnipresente en la obra de Moreto, en la que siempre aporta un comentario irónico sobre la acción, que llega a ser metaliterario en varias ocasiones. Frente a la comedia de Castro, en la de Moreto Torrezno actúa como un elemento distanciador que recuerda a los espectadores que están asistiendo a una obra de teatro.

Así, en el mencionado cuadro II.2, al llegar Porcia descompuesta a palacio, buscando la protección de la reina, Torrezno rebaja drásticamente la tensión del momento y, para indicar que el rey no pudo violentar a Porcia gracias a su (supuesta) intervención, acude a un guiño metateatral:

Él lo intentó, mas lograllo
no pudiera sin tragedia,
y no es aquesto comedia
adonde basta intentallo (vv. 1496-1499).

Al final de este cuadro II.2 el almirante acuchilla a Porcia, lo que genera una situación de gran dramatismo tras la que los personajes (el almirante, el rey, Federico) van abandonando la escena apelando a sus propias muertes, pero el aliento trágico del momento de nuevo es tajantemente rebajado por Torrezno en un guiño metateatral en el que replica así a las intervenciones de los demás personajes:

Todos se van a morir.
¡Jesús, qué de muertos andan!
Pues yo me voy a heredarlos
en la tercera jornada (vv. 1918-1921).

Con frecuencia, Moreto sigue de manera muy fiel el desarrollo de una determinada secuencia en *Cuánto se estima el honor*, pero introduce en ella a Torrezno,

TORREZNO ([Ap] ¿Qué haré, cielos?)
 ¿Y quién las ha de ir contando?
 FEDERICO ¿Eso preguntas? Tú mismo.
 TORREZNO Yo no sé contar, señor.
 FEDERICO Pues yo contaré.
 TORREZNO No quiero,
 que no acabarás la cuenta
 si te mueres a las ciento. (vv. 2468-2492)

En suma, las transformaciones de las *dramatis personae* desde la leyenda romana hasta *Primero es la honra*, pasando por *Cuánto se estima el honor*, pueden condensarse en la siguiente tabla (con las flechas indicamos cómo algunas funciones de personajes de *Cuánto se estima* recaen en otros personajes en *Primero*, según se acaba de explicar):

	LEYENDA DE APIO CLAUDIO-VIRGINIA	GUILLÉN DE CASTRO, <i>CUÁNTO SE ESTIMA EL HONOR</i>	AGUSTÍN MORETO, <i>PRIMERO ES LA HONRA</i>
Ambientación	Roma antigua	Sicilia, tiempo indeterminado	Sicilia, tiempo indeterminado
Protagonista masculino	Apio Claudio	El príncipe de Sicilia	El rey de Sicilia
Protagonista femenina	Virginia	Celia	Porcia
Padre de la protagonista	Lucio Virginio (centurión del ejército)	El duque	El almirante
Prometido de la protagonista	Lucio Icilio	Alejandro (primo de Celia)	Federico (primo de Porcia)
Ayudante del protagonista	Marco Claudio	Aurelino	El marqués
Nodriz de la protagonista	Nodriz sin nombre	Costanza	_____
Padre del protagonista	_____	El rey de Sicilia	_____
Mujer del protagonista	_____	La princesa de Nápoles	La reina de Sicilia (y princesa de Nápoles)
Criada de la protagonista	_____	Teodora	Laura
Criado del prometido	_____	_____	Torrezno

Si en *Cuánto se estima* las *dramatis personae* se mantenían algo más cercanas a la historia de Virginia que en *Primero es la honra*, en esta, además, se pierde el motivo de la audiencia pública, que constituía el clímax de la leyenda. En ella, Apio Claudio, para apoderarse de la joven, y valiéndose de su condición de

juez, organizaba una estratagema, según la cual un cliente suyo, Marco Claudio, reclamaba a Virginia como esclava, diciendo que en realidad la joven había nacido en su casa y era hija de una de sus esclavas, pero había sido raptada después y trasladada a casa de Virginio, al que se le presentó como hija. Virginio regresa del frente para intervenir en el juicio, pero Apio Claudio sentencia que sea tenida por esclava. Entonces Virginio pide a Apio que le permita hablar con la nodriza en presencia de su hija, momento que aprovechará para matarla.

En *Cuánto se estima el honor*, tras haber fracasado el intento del príncipe del inicio de la segunda jornada, cuando acude a casa de Celia, y al ver que la estratagema de esta para conseguir que se fuera era solo un engaño, en el cuadro siguiente (II.2) se convoca a Celia a una audiencia pública (p. 109b). Como quedó indicado, Castro aprovechó la breve mención en la leyenda romana de la nodriza de Virginia para transformarla en Costanza, criada del duque que cuidó a Celia como a una hija, dada la temprana muerte de la madre de esta. Costanza, conchabada con su hijo Aurelino, actúa como tercera del rey e inventa que Celia es, en realidad, hija suya, que le fue presentada al duque como hija por haber muerto la de este después del parto, durante una ausencia del duque (p. 111). Costanza justifica su confesión como supuesta atención al duque, para evitar que su sobrino se case con quien, en realidad, no tiene sangre noble. Ante la petición del duque de que se investigue más el problema, el príncipe decide que Celia quede “depositada”. Alejandro insiste en que, aun siendo plebeya, todavía desea casarse con ella (p. 112a) y Celia proclama entonces las oscuras intenciones del príncipe (p. 112b). Este, desenmascarado, decide igualmente que Celia sea entregada a Costanza y a Aurelino, y entonces el duque, viendo la determinación del príncipe, y al no poder actuar contra este para no ser considerado traidor, toma la determinación de matar a su hija.

En Moreto se suprime todo el episodio de la audiencia pública, que con tanta claridad relacionaba la comedia de Guillén con la leyenda de Virginia. El rey, tras el primer engaño de Porcia en el cuadro II.1, encarga al marqués, de manera más expeditiva que el príncipe de Guillén, que saque a Porcia de palacio (vv. 1634-1635), a pesar de las protestas del marqués, consciente del grave error que supone. El almirante y Federico justo regresan de la batalla de Mesina a tiempo de detener el rapto, pero el rey confiesa entonces al almirante la violencia de su pasión hacia Porcia. El almirante se queda solo, y pronuncia un monólogo de casi cien versos (vv. 1728-1825) que sigue muy de cerca, aunque amplificado, el parlamento en el que el duque expone a su hija los motivos por los que la va a matar en *Cuánto* (pp. 113-114). En el monólogo, y ante la imposibilidad de actuar contra el rey, decide matar a su hija para evitar que pierda su honor, y la acuchilla fuera de escena, frente a lo que sucede en *Cuánto*, en donde Celia llega a defender su resistencia frente al príncipe ante su padre, pero este insiste en la fragilidad del honor y la acuchilla sobre el tablado (p. 114b).

Al suprimir la audiencia, Moreto elimina casi por completo el carácter público de la afrenta sufrida por Virginia en la leyenda romana, ya muy atenuado en Guillén. La leyenda de Virginia, como la de Lucrecia, tiene un significado político muy marcado, y se inserta en los conflictos de poder de los primeros tiempos de la Roma republicana. Con la llegada al poder de los decenviros, en lugar de los cónsules, se había suprimido también la figura del tribuno de la plebe, con el consiguiente agravio para esta, muy presente durante el relato de la leyenda por parte de Livio, quien subraya la significación pública y política de los desmanes de Apio Claudio desde el inicio de su relato de la leyenda:

Se sucede en Roma un nuevo crimen, de origen pasional, con unas consecuencias tan tremendas como el que con la violación y muerte de Lucrecia había supuesto la expulsión de los Tarquinius del trono y de Roma, de forma que no solo tuvieron los decenviros el mismo fin que los reyes, sino que también fue la misma causa de que perdieran el poder (III, 44, 1; Livio, 1997: 440).

Debe tenerse en cuenta, además, que el prometido de Virginia, Lucio Icilio, era un extribuno de la plebe, y, durante su intervención en la audiencia a la que Apio Claudio somete a Virginia, relaciona la situación personal de esta con la más general de la plebe:

Aunque le hayáis quitado a la plebe romana la protección de los tribunos y el derecho de apelación, las dos fortalezas para la defensa de la libertad, no por eso se ha entregado a vuestros caprichos la soberanía también sobre nuestros hijos y nuestras esposas. Ensañaos contra nuestros cuerpos y nuestras cabezas, pero que al menos el pudor esté a salvo. [...] Yo, en la defensa de la libertad de mi prometida, perderé antes la vida que la fidelidad (III, 45, 8-11; Livio, 1997: 443-444).

Esta última significación política de los motivos de Lucrecia y Virginia ha sido estudiada por Petriconi, quien explica que “La deshonra es, en todo caso, mero punto de partida o supuesto, [...] mientras que el verdadero asunto lo constituyen la reparación, el castigo o la expiación que se derivan del honor robado” (1951: 2a). Petriconi aplica este marco a obras como *El alcalde de Zalamea* (en sus dos versiones), *Peribáñez y el comendador de Ocaña* o *Fuenteovejuna*, que reflejan la pérdida de autoridad de la nobleza que se produce a partir de los tiempos de los Reyes Católicos.

Guillén de Castro sigue fielmente los rasgos básicos del esquema argumental de la leyenda de Virginia, pero hace desaparecer la rebelión popular a la que esta da pie, y que conduce a un cambio político. Guillén era “un dramaturgo interesado en la problemática de la tiranía política y el regicidio” (Walthaus, 1996: 426; *vid.* también García Lorenzo, 1976: 53-71; Crapotta, 1984; Delgado, 1984), que incluso escenificó tiranocidios en sus obras *El amor constante* y *El perfecto caballero*, pero en *Cuánto se estima el honor* el pueblo no se levanta contra el príncipe,

sino que será el padre de este, el rey, el que quiera ejercer la justicia contra él, aunque finalmente no sea necesario, ya que el príncipe es capaz de vencerse a sí mismo y cambiar su actitud.-

Al menos, Guillén sí mantiene el lance de la audiencia pública a la que es sometida la protagonista, en este caso Celia, que decide intervenir ante la falsedad de las acusaciones que sufre. El momento se subraya a través de la métrica: hasta entonces el pasaje se había desarrollado en redondillas, pero al tomar la palabra Celia se cambia a estancias, que, con su combinación de heptasílabos y endecasílabos, dan mayor solemnidad al momento. En su alegato, Celia expone el verdadero motivo de las acciones del príncipe: el deseo que siente hacia ella, y cómo, ante su rechazo, ha organizado esta audiencia, en la que se levantan contra ella testimonios (p. 112b). Y exclama:

¿Cómo, pues, ¡oh, valientes sicilianos!,
sabiendo estas verdades,
pues heroicas lealtades
no obligan a sufrir reyes tiranos,
no reprimís la furia
desta común injuria,
si hombres sois? O si no, injustos poderes,
remitiré al valor de las mujeres.

O si a nadie obligasen mis enojos,
será a su tiranía
cada lágrima mía
una flecha que salga de mis ojos;
o más ardiente el brío
cada cabello mío
será arrancado, con mi enojo ciego,
un rayo, y no de sol, sino de fuego.

Será llamas mi aliento en mis afanes,
siendo mi fe una roca,
será un volcán mi boca,
y será mi razón muchos volcanes;
aunque cosa más cierta,
¡ay triste!, el quedar muerta
será, haciendo mi agravio venturoso,
en brazos de mi padre y de mi esposo (pp. 112-113).

Este parlamento de Celia resulta novedoso dado que la Virginia de la leyenda romana no tenía voz, como recuerda Walthaus (1996: 428), de manera que Guillén pone en boca de Celia palabras inspiradas en la arenga de su prometido en la leyenda. Celia apela directamente a los “valientes sicilianos” y los llama a levantarse contra “reyes tiranos”, de acuerdo con el espíritu de la leyenda. Su discurso recuerda a la famosa arenga de Laurencia en *Fuenteovejuna* (Vega, 1993: vv. 1725-1795), también con apelaciones a la hombría de los varones del pueblo,

con la diferencia de que Laurencia provoca que, en efecto, el pueblo se levante contra el comendador y lo mate, mientras que nada sucede en *Cuánto se estima*. Tal vez, durante la puesta en escena de la comedia, hubiese murmullos entre el *acompañamiento* que estuviese en escena durante el discurso de Celia, pero estos sicilianos a los que ella apela no toman la palabra y no hacen nada, de manera que el diálogo y la acción se siguen reduciendo a los personajes principales, y el duque, al no ver otra escapatoria para proteger su honor, acuchilla a su hija, lo que ocasiona lamentos entre los personajes del drama (pp. 114-115), pero sin que se haga referencia a reacción alguna por parte del pueblo. Solo en el arranque de la tercera jornada Aurelino informará al príncipe de que “Está tu reino [...] entre confuso y quejoso, / alborotado y suspenso” (p. 115b); el pueblo discrepa en torno a la acción del duque, pero sí coincide en considerar injusta la prisión que padece, ordenada por el príncipe. Y nada más. Pero sí se subraya que “Viene enojado / tu padre a poner remedio / en estos males: advierte, / señor, que es rey justiciero” (p. 115b). Es decir, Guillén reduce al mínimo la dimensión pública del conflicto y lo ciñe a la actuación tiránica del príncipe, cuya reprobación solo está en manos del rey.

Moreto acentúa más esta tendencia al suprimir el episodio de la estratagema tramada por Costanza y la audiencia pública; en *Primero es la honra* el rey es más drástico, y simplemente pide al marqués que saque a Porcia de palacio por la fuerza. No hay que recurrir a ninguna patraña ni organizar audiencia pública alguna: el rey no tiene a nadie por encima de él.

Asimismo, Castro, aunque trae la acción de la leyenda de Virginia a una época indeterminada, pero más cercana a los espectadores, mantiene algunas pequeñas alusiones en su texto que recuerdan el origen romano de la historia en que se basa. Así, al final del cuadro I.2, cuando el rey decide que el duque y Alejandro acudan junto a él a combatir a los napolitanos, dice que el príncipe, por su falta de salud, se quede en Sicilia, en cuyo gobierno “le imagino / otro Numa” (p. 102). Numa Pompilio fue el segundo de los siete reyes de Roma, señalado como proverbial modelo de rey justo, reformador, pacífico y piadoso (*Ab urbe condita* I, 18-21). El apelativo utilizado por el rey siciliano se acabará revelando como irónico, pues, en ausencia de su padre, la actuación del príncipe será la inversa de la esperable de un Numa, ya que no dudará en intentar atraerse a Celia por la fuerza o en organizar una audiencia pública manifiestamente injusta para apoderarse de ella. El modelo del príncipe, más que en Numa, se encuentra en Sexto Tarquinio, hijo del último de los siete reyes romanos, Tarquinio el Soberbio, de comportamiento tiránico. Sexto no duda en violar a Lucrecia, mujer casada, quien, ante la deshonra sufrida, se suicida, no sin antes hacer prometer a su padre y a su marido que vengarán la afrenta (*Ab urbe condita* I, 58). El mismo príncipe es consciente de cuál es su modelo, y, tras el primer intento de poseer a Celia del cuadro II.1, le confiesa a la princesa, en el cuadro siguiente (II.2), lo que acaba de hacer, y reconoce que

“Desesperome tan necia / pasión, tanto, que sin ser, / y sin Dios, venía a ser / Tarquino desta Lucrecia” (p. 108). De igual modo, cuando el duque, en la torre en la que ha sido encerrado, se lamenta de su suerte en la tercera jornada, admite que acuchillar a su hija “valor fue de gentil, yo lo confieso” (p. 119a), recordando de nuevo el origen pagano de sus acciones. Pero estas alusiones a Numa y Tarquino, o esta referencia a la gentilidad, que conceden aún cierto sabor romano a la obra de Castro, desaparecen, sin embargo, en la de Moreto.

Otro aspecto destacable de la reescritura a la que somete este la comedia de Guillén lo encontramos en la métrica. Como vimos, Moreto sigue de cerca el desarrollo dramático de *Cuánto se estima*, pero actualiza los usos métricos de esta, de manera que el predominio de las redondillas (un 46,2 %) sobre el romance (32, 4 %) —*vid.* Bruerton (1944: 118)—, propio de Castro, es invertido por Moreto, en cuya obra el romance sobrepasa el 64 % y las redondillas se quedan en el 17,8 %, de acuerdo con la práctica habitual de los dramaturgos de la escuela de Calderón. También parece apreciarse en Moreto cierta voluntad por tratar los mismos contenidos de la comedia fuente variando los metros de esta; sin embargo, algunos usos métricos de *Primero es la honra* parecen heredados de la comedia de Guillén, no siempre por exigencias del momento dramático.

La primera coincidencia la encontramos en el inicio de la pieza, pues, a pesar de que en él la pieza de Moreto se aparta de la de Guillén, como quedó explicado, ambas se abren con redondillas; sin embargo, cuando las tramas empiezan a converger, al entablar diálogo la pareja de amantes protagonistas, cambia la métrica: a sextetos lira en *Cuánto se estima*, a romance o-a en *Primero es la honra*.

Una coincidencia significativa, aunque pedida también por el momento dramático, la encontramos en el cuadro I.2. En *Cuánto se estima* pregunta el rey a su hijo (en redondillas) qué es lo que le aflige, mientras que en *Primero es la honra* es el almirante el que, tras su conversación con la reina, pregunta al rey (en quintillas) qué es lo que explica su actitud. En la obra de Castro, el príncipe relata entonces la causa de su mal, y cómo conoció a una joven de la que se apasionó, lo que impide que pueda amar a la princesa, y para su relato utiliza, de acuerdo con los preceptos del *Arte nuevo*, el romance, en i-e. En *Primero es la honra* encontramos casi exactamente el mismo cambio métrico: cuando el rey responde al almirante y le cuenta cómo ya antes de su matrimonio amaba a otra joven, también pasa al romance, en este caso en i-o.

Castro solo mantiene el metro durante la relación del príncipe; al terminar, se retoman las redondillas, de manera que el pasaje en romance queda englobado en estas. Moreto, sin embargo, de acuerdo con el mayor gusto de los autores de su generación por el romance, lo mantiene hasta el final de la jornada, con lo que acaba coincidiendo de nuevo con Guillén, pues este, para la última secuencia de la jornada (aquella en la que el duque pide licencia al rey para casar a su hija con Alejandro), utiliza el romance en i-o, es decir, el mismo metro que había adoptado

Moreto durante la relación del rey. Así, esta última secuencia de la jornada, coincidente en el argumento en ambas obras, también utiliza el mismo metro en las dos.

Dada la análoga situación dramática y este uso de un mismo tipo de estrofa, coinciden también varias palabras en posición de rima, entre las que podemos destacar algunas: “sobrino”, con la que se refieren el duque a Alejandro (p. 102a) y el almirante a Federico (v. 865); “suplico”, en boca del duque en *Cuánto* (p. 102a) y en la de la reina en *Primero* (v. 887), aunque ambos se dirigen al rey; “perdido”, utilizado por el rey para referirse a la reacción del príncipe en *Cuánto* (“Perdido / y cobrado ha mil colores”, p. 102a) y por la reina en *Primero* en contexto análogo, referido asimismo a la reacción del rey (“Todo el color ha perdido”, v. 867); “averiguo”, en situación similar, pronunciado en aparte por la princesa en *Cuánto* (“Mi sospecha / bien a mi costa averiguo”, p. 102b), y por la reina, también en aparte, en *Primero*, aunque al principio de la secuencia (“A averiguar voy mis celos, / temiendo lo que averiguo”, vv. 850-851), o “brío”, que se aplica el duque a sí mismo en *Cuánto* (p. 102b) y que utiliza el rey en *Primero* (v. 897) para referirse al del almirante y Federico. La evocación que proporcionan las palabras que ocupan la posición de rima también permite, no obstante, observar algunos de los aspectos en que quiere insistir Moreto, pues en esta última secuencia utiliza hasta cuatro veces la palabra “peligro” en posición de rima (vv. 873, 907, 915 y 929), cuando no aparece en ningún caso en el pasaje de Guillén que estaba reescribiendo.

Ya en la segunda jornada, cuadro II.1, encontramos otra significativa coincidencia. En *Cuánto*, al presentarse el príncipe en casa de Celia y agarrarla para que no huyera (p. 104b), se cambiaba de romance a-a a décimas, y en este metro mantenían ambos un diálogo marcado por las quejas. En *Primero es la honra*, en el cuadro análogo, al salir Porcia al jardín con sus damas se cambiaba a romance en e-a, hasta que Porcia se dormía y la dejaban sola. Salía entonces el rey, quien a los pocos versos cambiaba a décimas (vv. 1114-1153), metro que utilizaba para ponderar la belleza de Porcia. Sin embargo, y frente a *Cuánto*, cuando Porcia despierta y se enfrenta al rey (momento que enlaza con el pasaje análogo de *Cuánto*), pronuncia este su última décima y se retoma el romance e-a (vv. 1154 y ss.), justo cuando en el pasaje correspondiente de *Cuánto* se empezaban a utilizar las décimas.

El cuadro siguiente, el II.2, se inicia en las dos obras con el mismo metro: las redondillas, que son las utilizadas para el momento en que Celia/Porcía acude junto a la princesa/reina buscando su protección, y en ambas se mantiene cuando aparece el príncipe/rey. Poco después, regresan el duque y Alejandro (o bien el almirante y Federico), momento en el que en *Primero* se cambia a una silva, mientras que en *Cuánto* se mantienen las redondillas. Al final del cuadro, ambas obras vuelven a converger en la métrica, aunque no de manera exacta. En *Cuánto*, tras el episodio de la audiencia pública que Moreto suprime, cuya parte final se desarrolla en estancias, el duque se queda a solas con su hija, momento

en el que se cambia a romance en a-e (p. 113b). En este metro dialogan ambos, el duque acuchilla a su hija y se producen las reacciones de los diferentes personajes hasta el final del acto. En *Primero*, de manera similar, y tras la silva con la que entran en escena el almirante y Federico y detienen el intento de rapto de Porcia por parte del marqués y el rey, se cambia a romance cuando el rey y el almirante se quedan solos, forma que se mantendrá hasta el final del acto, aunque la rima cambia con respecto a *Cuánto*, pues es un romance en a-a. En romance se produce el diálogo del rey con el almirante, el monólogo en que este decide matar a su hija y las reacciones de los demás personajes ante el acuchillamiento de Porcia, hasta el final del acto.

En el cuadro III.2 se produce una de las transiciones métricas más interesantes entre ambas obras. En *Cuánto*, se abre el cuadro con un monólogo del duque en prisión, “a la reja de una torre” (p. 119a), constituido por cuatro octavas reales en las que se queja de su situación, aunque reivindica su acción. En *Primero*, el cuadro se inicia con la salida a escena de Porcia caracterizada como villana (en *Cuánto* ya se había presentado así en el cuadro anterior), dirigiéndose a la torre donde está preso su padre. Se asoma entonces el almirante “a la reja” (v. 2318*acot*), y, como en *Cuánto*, se sirve de una forma métrica en arte mayor para lamentar su suerte y reivindicar su acción. Moreto, sin embargo, condensa el contenido de los 32 versos de las octavas que pronuncia el duque en un único soneto que produce un efecto muy similar, y, además, reutiliza algunas de las rimas de las octavas de Castro. Así, en la última de estas se utiliza una rima en -erte (“advierter”, “conocerte”, “muerte”) de la que Moreto se sirve en los cuartetos, en los que retoma la palabra “muerte”. Más significativa es la reutilización de la rima en -eso, que Castro emplea en la tercera de las octavas (“exceso”, “confieso”, “peso”) y Moreto retoma en los tercetos del soneto, en los que recupera tanto “exceso” como “confieso”, aunque invirtiendo el orden en que aparecen:

Cuánto se estima el honor

Ejemplo raro, desventura extraña;
mas debieron tener por cruel *exceso*
lo que yo hice como heroica hazaña;
valor fue de gentil, yo lo *confieso*; (p. 119a)

Primero es la honra

Yo maté a Porcia, yo mi error *confieso*;
siendo juez y verdugo, mi violencia
con mi delito castigó mi *exceso*

(vv. 2327-2329)

Tras el monólogo del duque/almirante, el diálogo de este con su hija que se produce a continuación se desarrolla en romance en ambas obras, aunque cambia la rima (e-a en *Cuánto*, rima atraída por el nombre Celia, e-o en *Primero*), de igual manera que la obra se cierra en las dos piezas también en romance, aunque de nuevo con rima diferente: i-a en *Cuánto*, rima de “estima”, palabra presente en el título con la que se cierra la comedia, o-a en *Primero*, rima de la palabra “honra”, también parte del título y que concluye la obra, aunque también de “bodas” o de “Porcia”.

Podemos señalar por último un caso en el que Moreto, aunque no reitera una forma métrica de su comedia fuente en un pasaje análogo, sí parece inspirarse en esta para utilizar un tipo de estrofa, aunque en un lugar diferente. En *Cuánto se estima*, al final del primer cuadro, Celia y Alejandro intercambian una serie de requiebros de amor en forma de sextetos lira, con esquema abbaC (p. 95). En *Primero es la honra*, en el cuadro siguiente (I.2), encontramos una situación sin correspondencia en la obra de Castro en la que la reina se queja al almirante de la situación que vive, y utiliza para ello un romance i-a. El almirante, en su respuesta, cambia de metro, y Moreto, probablemente por influjo de *Cuánto se estima*, en la que se acababan de utilizar, adopta los sextetos lira, exactamente con el mismo esquema que en la comedia fuente: abbaC, aunque el amor angustiado que permea los que intercambian almirante y reina se aleja del gozoso de los que se dicen Alejandro y Celia.

La deuda de Moreto con respecto a su fuente es tal que alcanza a diferentes microtextos en que Moreto retoma elementos de la comedia de Guillén. Así, en el diálogo inicial de la obra, dice Teodora, criada de Celia:

Honran el suelo,
como plateadas lunas,
las basas de tus columnas,
que Atlantes son de tu cielo (p. 92a)

La imagen de las piernas de la dama como columnas recuerda al soneto LXVIII de las *Rimas* de Lope, aunque en este se alude a Hércules y a Sansón, pero no a Atlante. Curiosamente, en *Primero* sí se menciona, y en dos ocasiones, a Atlante en el arranque de la comedia, pero el referente de la imagen es el almirante, no las piernas de la dama (vv. 12 y 36). Aunque la imagen de Atlante era muy común, es posible que en este caso Moreto la utilizase atraído por su comedia fuente, aunque cambiando el contexto de manera notable.

En el cuadro siguiente (I.2), el príncipe lamenta los desdenes de Celia, y dice: “¿Yo amar aborrecido? / ¿Yo aborrecer amado?” (p. 96a). En *Primero es la honra* se retoma y desarrolla el motivo en la tercera jornada, también en boca del rey:

De aborrecer a quien ama
o amar al que aborreció,
sobre cuál es mayor mal
hay una incierta cuestión,
y es tan crüel la malicia
de mi destino traidor
que, por no errar el más grave,
me los junta todos dos:
yo aborrezco siendo amado,
mas no a vos, señora, no,
sino a mí y, aborrecido,
adoro una sinrazón. (vv. 2135-2146)

En la obra de Castro, en el cuadro I.2, el rey reprocha a su hijo, el príncipe, su actitud hacia su mujer, la princesa de Nápoles; de igual modo, en *Primero es la honra* critica el almirante al rey su actitud hacia su mujer en contexto similar, y ambos utilizan expresiones parecidas:

Cuánto se estima el honor

Mirad que este casamiento
tratamos su padre y yo
porque con él se escusó
de la guerra el fin sangriento,
fundado en la pretensión
que el de Nápoles tenía
a este reino, a quien envía
amenazas, con razón (p. 98a)

Primero es la honra

Vos, señor, se la tenéis [obligación]
de la reina a la persona,
tanto que bien conocéis
que a su mano le debéis
la quietud de la corona.
Nápoles, que pretensión
a aqueste reino tenía,
os la cedió por su unión,
dejando en la sucesión
unida esta monarquía (vv. 715-719)

En *Cuánto se estima*, confiesa a continuación el príncipe a su padre la causa de su mal, el amar a una mujer que no es su esposa; por ello, aun siendo consciente de las virtudes de la princesa, esta le parece “en la persona una esfinge, / un basilisco en los ojos” (p. 100a). En *Primero*, de igual modo, al confesar el rey al almirante que ama a otra mujer, y de ahí su actitud, también le dice cómo su mujer, por esta causa, “es para mi pecho un áspid, / a la vista un basilisco” (vv. 788-789).

En el cuadro II.2 de *Cuánto se estima*, “sale Celia algo descompuesta y llorosa” (p. 107a) al ir a pedir el amparo de la princesa, de igual modo que, en situación equivalente, “Sale Porcia algo descompuesta” (v. 1481acot) en *Primero es la honra*, y ambas se expresan de manera similar:

Cuánto se estima el honor

El príncipe, mi señor,
a que tenga me ha obligado
tu respeto por sagrado,
por defensa tu valor (p. 107a).

Primero es la honra

Señora, perdón te pido
de no excusarte el dolor,
mas su alteza me ha obligado
a que busque tu sagrado
por defensa de mi honor. (vv. 1487-1491)

Más adelante, en el cuadro III.2, dicen Celia, al ver a Alejandro dormirse tras sus muestras de dolor, y Porcia en contexto similar:

Cuánto se estima el honor

Rendido del todo está
a la pena. ¿Si estará
desmayado o se ha dormido? (p. 121b)

Primero es la honra

¡Ay cielos! De la pena desmayado
u del sueño rendido
Federico ha quedado (vv. 2640-2642)

En un artículo dedicado a otras dos refundiciones de Moreto reflexionaba Patricia Trapero sobre algunas consecuencias que, a su juicio, comportaba este

fenómeno, y señalaba cómo la tradicional división del teatro del XVII en dos escuelas fundamentales, la de Lope y la de Calderón, dejaba de lado aspectos como “las constantes interferencias de unos autores con otros” (1995: 189). En efecto, tras los cambios que se fueron introduciendo en los patrones de la comedia nueva en los primeros años de actividad de Calderón, el recurso generalizado a las refundiciones suponía el retorno a prácticas más propias de la generación anterior, camufladas bajo la forma de la refundición.

En *Primero es la honra* podemos ver una muestra en lo que se refiere al género, por ejemplo. García-Valdecasas incluye *Cuánto se estima el honor* entre una serie de piezas de Guillén de Castro que considera tragedias de final feliz (1993: 441), desenlace con el que se pretendía “demostrar la eficacia moral de la tragedia, que se lograba premiando la virtud y castigando el vicio” (1993: 438)¹⁶. La etiqueta la utiliza también Oleza (1997: 239 y 247-249), quien subsume estas obras dentro del marco general del “drama palatino” (Oleza y Antonucci, 2013: 710-711), y como tragedia la estudia asimismo Álvarez Sellers (1997: 842-846).

Antonucci, en su artículo en común con Oleza, estudió cómo, a partir del segundo cuarto del siglo XVII, desaparece el modelo de comedia palatina que predominaba en el primer Lope y se produce una difuminación de contornos con respecto a la comedia de capa y espada (Oleza y Antonucci, 2013: 729-730). Sin embargo, en algunas comedias palatinas quedan rastros del tema de los “abusos del poder”, frecuente en el modelo anterior, aunque con un tratamiento suavizado, que aparece en textos tempranos de Calderón, tras los que “el motivo no vuelve a presentarse sino esporádicamente y en forma de refundición” (2013, p. 731). Precisamente cita Antonucci el caso de una comedia de Rojas Zorrilla, *No hay ser padre siendo rey*, que se ajusta a este planteamiento al reescribir una de Guillén de Castro, *La piedad en la justicia*.

De igual modo, *Primero es la honra* debe ser considerada un drama palatino o una comedia palatina sería al refundir una obra anterior de Guillén de Castro que se encuadraba en el género¹⁷. Moreto, así, se aleja de algunos de los patrones

¹⁶ Explica García-Valdecasas que estas tragedias de Guillén “se estructuran en dos momentos claramente diferenciados: un primer momento, que describe una transgresión del orden social y, como consecuencia, el desarrollo de un período de tensión; y un segundo momento en el que se realiza la solución del conflicto y que culmina en el final feliz” (1993: 442), esquema al que se ajusta *Cuánto se estima el honor* y, a partir de ella, *Primero es la honra*.

¹⁷ Zugasti, en un valioso artículo dedicado a la comedia palatina, sitúa, sin embargo, *Cuánto se estima el honor* en la categoría amplia y difusa de “Lo palatino, el contexto palatino o el universo palatino” (2003: 175), que distingue del género concreto de “comedia palatina”, que deriva de lo anterior (2003: 174-175). En este último, y dentro del grupo de la “comedia palatina seria”, incluye Zugasti *Primero es la honra* (2003: 181), aunque cabe preguntarse en qué medida se puede justificar una diferente adscripción genérica de ambas obras, cuando desarrollan exactamente el mismo argumento, con las variaciones (en el papel del gracioso, por ejemplo) que se han ido estudiando en este artículo. Por su parte, De Toro (1998: 454-469) sí incluye ambas bajo su etiqueta de tragicomedia de honor con ‘final feliz’.

genéricos que se iban implantando en tiempo de Calderón, y que estudia Antonucci, por su tendencia a refundir obras de autores más tempranos, como Lope o Guillén, a cuyos patrones se amolda, como herencia del texto refundido. Tal vez a esto pueda atribuirse el dominio del macrogénero palatino, en su vertiente seria, que ha señalado Lobato (2015: 228) dentro de la producción de Moreto. Cabría también preguntarse en qué medida el papel más relevante del gracioso en las piezas de Moreto podría justificar un cambio de adscripción genérica, frente a obras anteriores de carácter más serio, como sucede aquí.

Tener en cuenta las fuentes que está refundiendo Moreto también puede permitir matizar algunas de las cosas que se dicen, de manera un tanto formularia, sobre él o sus obras, adscribiéndolas a patrones calderonianos cuando, al menos en algunos casos, en realidad está saltando más atrás. Así, Alborg, en el capítulo que dedica a Moreto, explica: “Cuando se sirve [del honor], como sucede en *El defensor de su agravio* y *Primero es la honra*, Moreto no se aparta gran cosa de las directrices del teatro calderoniano” (1970: 792). Sin embargo, al menos en *Primero es la honra*, Moreto, aunque pueda coincidir con ellas, no se está ciñendo a las “directrices” calderonianas, sino que está siguiendo, con bastante fidelidad, el modelo de Guillén de Castro, según hemos visto.

En sentido contrario, en un completo artículo dedicado a la comedia escribía Profeti sobre las variaciones en torno al tema del honor presentes en *Primero es la honra*:

Nella seconda metà del secolo, quando la prodigiosa fioritura del teatro dei secoli d'oro ha eroso tutte le storie e tutte le soluzioni, gli autori non possono che cercare le conclusioni più nuove e stravaganti, veri e propri esercizi retorici e banco di prova dei 'personaggi', spinti oltre ogni tipizzazione possibile (2009: 218).

Moreto, sin embargo, lejos de experimentar soluciones nuevas y extravagantes para innovar con respecto a los dramaturgos anteriores, acude, y de manera bastante fiel, a una ya probada, treinta años antes, por Guillén de Castro.

En conclusión, ha de añadirse *Primero es la honra* a la ya larga lista de refundiciones acometidas por Agustín Moreto a partir de comedias anteriores. En este caso, Moreto es particularmente fiel a su fuente, pues respeta con bastante detalle los personajes y la ambientación de *Cuánto se estima el honor*, así como su argumento, que además reparte a lo largo de la pieza de manera análoga a la de Guillén, como también es deudor de esta en diferentes usos métricos y microtextos que pasan a su comedia. Moreto quizá no fuese consciente de que, en último término, el argumento que seguía se remontaba a la leyenda romana de Virginia, de la que aún se aleja más, al suprimir el emblemático episodio de la audiencia pública, el personaje de la nodriza o algunas pequeñas alusiones que se encontraban en la obra de Castro. En su refundición destaca, en todo caso, el papel del gracioso, Torrezno, omnipresente en la comedia de Moreto y que, a

través de su humor, subraya la condición teatral de la pieza, al tiempo que rebaja la tensión dramática de esta, poniéndola en continuo contraste con réplicas o situaciones absurdas.

El análisis de esta y de otras refundiciones acometidas por Moreto nos permitirá entender mejor, no solo la manera de componer su teatro el dramaturgo madrileño, sino también cómo, avanzado ya el siglo XVII, la práctica de la comedia vuelve la vista atrás para intentar renovar temas y géneros a partir de los usos de los primeros autores de la “comedia nueva”, entre ellos el ya por aquel entonces un tanto olvidado Guillén de Castro.

BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, Juan Luis (1970): *Historia de la literatura española: época barroca*, Madrid, Gredos.
- Álvarez Sellers, María Rosa (1997): *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa*, III, Kassel, Reichenberger.
- Blecua, Alberto (1983): *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- Bruerton, Courtney (1944): “The Chronology of the *Comedias* of Guillén de Castro”, *Hispanic Review*, XII, 2, pp. 89-151.
- Cáncer y Velasco, Jerónimo de (2005): *Obras varias*, Rus Solera López (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Casa, Frank P. (1966): *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Casa, Frank P. (2008), “El tratamiento del personaje autoritario en Moreto”, *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV, 7-8, pp. 81-91.
- Cassol, Alessandro (2008): “El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto”, en María Luisa Lobato y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 165-184.
- Castriello Alaguero, Javier (2022): *La reescritura en el teatro español del Siglo de Oro: el caso de Agustín Moreto*, tesis, Burgos, Universidad de Burgos.
- Castro, Guillén de (1997): *El conde Alarcos*, en *Obras completas, I*, Joan Oleza (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, pp. 425-522.
- Crapotta, James (1984): *Kingship and Tyranny in the Theater of Guillén de Castro*, London, Tamesis.
- Crivellari, Daniele (2013): *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger.
- Delgado, Manuel (1984). *Tiranía y derecho de resistencia en el teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Puvill Libros.
- Escudero, Juan Manuel (2016): “La figura de Nabucodonosor como fuente de reescritura en dos comedias áureas”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XCIII, pp. 479-493.
- Farré Vidal, Judith (2008): “*Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto, y su reescritura a partir de *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro”, *Revista de Literatura*, LXX, 140, pp. 405-438.
- Fernández-Guerra y Orbe, Luis (1856): *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, M. Rivadeneyra.
- García Lorenzo, Luciano (1976): *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta.
- García-Valdecasas, Amelia (1993): “La tragedia de final feliz: Guillén de Castro”, en Manuel García Martín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, I, pp. 435-446.

- González Maya, Juan Carlos (2006): “Vejamen de D. Jerónimo Cáncer. Estudio, edición crítica y notas”, *Criticón*, XCVI, pp. 87-114.
- Kennedy, Ruth Lee (1932): *The Dramatic Art of Moreto*, Philadelphia, Smith College.
- Livio, Tito (1997): *Historia de Roma desde su fundación. Libros I-III*, introd. Ángel Sierra, trad. José Antonio Villar Vidal, Madrid, Gredos.
- Mackenzie, Ann L. (1993): *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Moreto, Agustín (2018): “*El caballero*”, en Héctor Brioso Santos (ed.), María Luisa Lobato (dir.) y Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (coord.), *Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*, VII, Kassel, Reichenberger, pp. 1-200.
- Oleza, Joan (1997): “La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo”, *Edad de Oro*, XVI, pp. 235-251.
- Oleza, Joan, y Fausta Antonucci (2013): “La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones”, *RILCE*, XXIX, 3, pp. 689-741.
- Profeti, Maria Grazia (2009): “*Primero es la honra* di Agustín Moreto a Vienna”, en su *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e l'Europa*, Firenze, Alinea, pp. 203-228.
- Petriconi, Hellmuth (1951): “El tema de Lucrecia y Virginia”, *Clavileño*, VIII, pp. 1-5.
- Ruano de la Haza, José María (1998): “Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón”, *Criticón*, LXXII, pp. 35-47.
- Ruano de la Haza, José María (2000): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- Schaeffer, Adolf (1890): *Geschichte des spanischen Nationaldramas. Zweiter Band. Die Periode Calderon's*, Leipzig, F. A. Brockhaus.
- Toro, Alfonso de (1998): *De las similitudes y diferencias: honor y drama de los siglos XVI y XVII en Italia y España*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- Trapero, Patricia (1995): “Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto”, *Epos: revista de filología*, XI, pp. 189-206.
- Vega, Lope de (1993): *Fuenteovejuna*, Donald McGrady (ed.), Barcelona, Crítica.
- Vega, Lope de (1993-1994): *Rimas*, Felipe B. Pedraza Jiménez (ed.), Universidad de Castilla-La Mancha, 2 vols.
- Vitse, Marc (1998): “Polimetría y estructuras en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*”, en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.
- Walthaus, Rina (1996): “Mujer, honor y violencia: el tema de Virginia en el drama español del Siglo de Oro”, en Ignacio Arellano, María del Carmen Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO. II, Teatro*, Pamplona/Toulouse, Griso/Lemso, pp. 423-428.
- Zugasti, Miguel (2003): “Comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro”, en Eva Galar y Blanca Oteiza (eds.), *El sustento de los discretos. La dramaturgia áulica de Tirso de Molina: Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO*, Pamplona/Madrid, GRISO (Universidad de Navarra)/Revista Estudios, pp. 159-185.

Fecha de recepción: 22 de julio de 2020

Fecha de aceptación: 10 de septiembre de 2020