

***El caballero de Agustín Moreto, ¿una comedia pundonorosa?*¹**

Héctor Brioso Santos
(Universidad de Alcalá)

Autoridades definió el *pundonor* como “aquel estado en que, según las varias opiniones de los hombres, consiste la honra o crédito de alguno. Díjose de punto y honor”. Maravall se refirió, en su estudio clásico sobre la nobleza española del XVII, a la “inquebrantable voluntad de cumplir con el modo de comportarse a que se está obligado por hallarse personalmente con el privilegio de pertenecer a un alto estamento; consiguientemente, de ser partícipe en la distinción que ello comporta: honor es el premio de responder, puntualmente, a lo que se está obligado por lo que socialmente se es, en la compleja ordenación estamental” (1979, pp. 32-33). El mismo Maravall observó también que los ataques al orden tradicional jerárquico de los primeros siglos modernos suscitaron un endurecimiento de las posiciones ideológicas conservadoras². Para ese historiador, la materia del honor era esencialmente una manifestación social heterónoma y no una cuestión de conciencia individual o de virtud internamente asumidas (1979, p. 68). McGrady subrayó: “El honor consiste en el respeto y consideración que un hombre recibe de los demás, en razón de su virtud y la de sus antepasados (...). El honor tiene carácter eminentemente social” (1981). Y no cabe duda de que, en el teatro, y en especial en el teatro clásico español, ese principio debía resultar especialmente fácil de seguir, pues no olvidemos que O’Connor anotó en 1994 que “el teatro clásico español investiga incansablemente la dicotomía del yo personal / particular en conflicto con el yo social / público” (p. 164).

Ese delicado y puntilloso sentimiento del honor social tiene su más conocida y comentada manifestación en el honor conyugal de las tragedias áureas, pero también se extiende a algunas comedias, aunque el tratamiento es obviamente distinto. De hecho, como sabemos, los protagonistas de las comedias de enredo suelen ser solteros, a fin de establecer una escala poco trascendente —y nada trágica— para los inocuos amoríos prematrimoniales que casi siempre presentan las tramas (omitiendo la anodina convivencia posterior). Como el fin de esas felices parejas es el matrimonio, cabe pensar que esos argumentos positivos complementan la esfera de los casados que presentan las tragedias³. Además, entre las comedias encontramos distintos grados de seriedad, desde la llamada comedia seria, palatina y pundonorosa hasta las piezas cónicas, las de *amor al uso* y las burlescas.

Pedraza y Rodríguez distinguieron dos estilos de comedia en la producción de Francisco de Rojas Zorrilla, a los que denominaron comedia *cínica* y comedia *pundonorosa*⁴. Pedraza ha definido la segunda especie con precisión:

En ellas encontramos a nobles y generosos caballeros, con un alto sentido del honor, corteses hasta el extremo, de moral, en principio, irreprochable; las damas están adornadas por cuantas excelencias crió la naturaleza: bellas, constantes, fieles, agudas y discretas. Son personas particulares, no soberanos ni altos

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *El teatro áureo en colaboración: textos, autorías, ámbitos literarios de sociabilidad y nuevos instrumentos de investigación (tac)*, con sede en la Universidad de Burgos, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER (Proyecto I+D Excelencia PID2020-117749GB-C22).

² En 1979, pp. 26-27; y, de nuevo, en p. 61.

³ Comp. O’Connor (1994).

⁴ Comp. Pedraza-Rodríguez (2005), Pedraza (2003, pp. 198-213; 2007a) y Brioso (2008).

mandatarios. Caballeros que tienen un razonable pasar que va desde una moderada pobreza a una discreta opulencia. Damas que son hijas de familias acomodadas y que con frecuencia aportan al matrimonio una suculenta dote. El marco de la acción es la gran urbe: Madrid, casi siempre; a veces Valencia, Sevilla, Toledo... Algunos de estos ingredientes (el marco urbano, los personajes de clase media) apuntan hacia los presupuestos de la comedia clásica; pero se alejan de ella por la generosidad con que la naturaleza y la fortuna adornan muchas veces a los protagonistas; por el alto concepto que damas y galanes tienen, justificadamente, de sí mismos, por la decidida entrega a un ideal aristocrático que se sustenta en el concepto del honor (2007a, p. 35).

Aunque ese mismo investigador ya había pergeñado en otro estudio otra descripción, incluso más precisa, de esa tendencia teatral:

En la comedia pundonorosa, la acción dominante tiene como protagonistas a nobles caballeros desinteresados, generosos, preocupados hasta el disparate por sus compromisos sociales, por la imagen que proyectan en cada momento sobre la sociedad y ante sí mismos. El honor se convierte en la guía de sus actos. Las leyes de la cortesía, las exageradas consideraciones sobre el protocolo conducen a los personajes a un callejón sin salida, los llevan a situaciones grotescas, a contradicciones insalvables; los colocan en disyuntivas en que quedan cómicamente inmovilizados, sin saber si han de atender a una dama que ha pedido su amparo o a un camarada en peligro de muerte o necesitado, para restaurar su honor, de descubrir quién es la mujer tapada a la que protege su amigo. En tan dramáticas situaciones, gastan el tiempo en artificiosos silogismos que inclinan su corazón alternativamente hacia un lado u otro por razones tan agudas, sutiles y quebradizas que hay que cogerlas con pinzas para no cortarse (2003, p. 199).

Y estableció entonces otro matiz con una curiosa alegoría ajedrecística:

Así, en lo que hemos llamado comedia pundonorosa de Rojas las reglas, normas y convenciones se vuelven más exigentes y el sometimiento a las mismas más estricto. Es como si en el ajedrez, para acrecentar su complejidad, los jugadores más diestros se sometieran voluntariamente a nuevas limitaciones: por ejemplo, que el caballo no pueda comer a la dama, que el alfil no elimine a un peón si este ha avanzado en solitario, etc. Y se vieran permanentemente en el dilema de seguir con escrúpulo esa autolimitación a riesgo de perder la partida, o atropellar esas exigencias para salvar una pieza propia con menoscabo de su honra de jugador (2003, p. 199).

De modo que nos enfrentamos a un puñado de comedias de enredo urbanas, con sus protagonistas típicos, pero de conducta marcadamente aristocrática, hasta el punto de obligarse a un rigor escrupuloso y a unas extraordinarias exigencias, o incluso, como afirma Pedraza, a una exagerada autolimitación, que llega a inmovilizarlos.

Por otra parte, el tono o el sesgo pundonoroso no era totalmente nuevo en las tablas; unas décadas antes de las comedias de Rojas, ya se presentaban, por momentos, duras disyuntivas a los caballeros y las damas de las comedias. Por ejemplo, en una pieza tan ligera como *La dama duende* de Calderón (1629), don Manuel se preguntaba ya nada menos que: “¿Qué haré en tan ciego abismo, / humano laberinto de mí mismo?” (vv. 3007-3008); para enfrentarse después a una verdadera batería de cuestiones

insolubles que lo asedian, lo ahogan y lo paralizan como unas verdaderas *hidras* (vv. 3005 y 3009-3030). Y Doña Ángela resume en esa misma pieza la típica situación de los duelistas en el momento álgido de una comedia de enredo:

Y, viendo que era fuerza
que dos hombres cerrados, a quien fuerza
su valor y su agravio
—retórico el acero, mudo el labio—
no acaban de otra suerte
que con solo una vida y una muerte (...) (vv. 2919-2924).

El pundonor está asociado generalmente a los celos, como afirma don César en *El escondido y la tapada* de Calderón:

Sí: porque los celos
son un género de ofensa
que se hace a quien se dan,
y no es menester que sean
hijos de amor, que tal vez
el pundonor los engendra (vv. 197-202).

Y ese mismo personaje vivirá un dilema pundonoroso en los versos iniciales de la tercera jornada (vv. 2111-2168).

Antes que todo es mi dama del mismo Calderón podría ser otro caso de comedia de enredo de tipo pundonoroso, en la que el *barbas* don Íñigo se presenta como un padre celosísimo y presto a lavar con la sangre de su hija cualquier menoscabo de su honra (por ejemplo, en pp. 294-295). De modo que no sorprende encontrar en esa pieza un pareado como el siguiente, recitado por sus protagonistas, donde sale a relucir el dilema expuesto por McGrady hace cuatro décadas:

Laura Duélase de mí el honor.
Félix Duélase el amor de mí (p. 309).

En *El lindo don Diego* de Moreto, publicada en 1662, damas y galanes delimitan sutilmente amor y *obligación*, pasión y decoro, razón y *gusto*; se enzarzan en duelos casi protocolarios, bien descritos por doña Inés cuando apostilla: “amor es; pero sujeto / a la ley de mi decoro” (vv. 1016-1017); o cuando observa que don Juan “va a reñir / de noble, más no de amante” (vv. 2689-2690). Ésta última precisión nos pone sobre la pista de que hay dos códigos presentes simultáneamente en estas piezas, el amoroso y el nobiliario, dos sistemas que obligan a los personajes a moverse por un verdadero laberinto de obligaciones, que ellos desenredan como pueden y con toda la sutileza que les caracteriza.

De hecho, Moreto saca a relucir en sus piezas puntillos de honor, normas de duelos y diálogos sofisticados, por lo demás habituales en el teatro de ese tiempo⁵. Hace a sus personajes elevados lucir “su finura, con un juego de gran sutileza acerca de

⁵ En el anónimo *Discurso apologético en aprobación de la Comedia* (1649), se mencionaba ya que, entre otros caracteres, se representaba en las comedias “el caballero liberal y pundonoroso” (*apud* Caldera, 1960, p. 32). Para los duelos, véanse especialmente Entwistle (1950) y Chauchaudis (1987, 1997).

las reglas del amor y de la convención”, como ha escrito Profeti (1983, p. 25). En otras palabras, esos caracteres exhiben la conducta y el lenguaje pundonorosos.

A mi entender, *El caballero*, aparecida en la *Segunda parte* de comedias moretianas en 1676, es una excelente comedia pundonorosa compuesta hacia 1652-54⁶, cuyo *MacGuffin* dramático es la identidad del protagonista, don Félix de Toledo, presumida por las damas e ignorada y misteriosa para los caballeros, varias veces a punto de descubrirse y sólo desvelada justo a tiempo para las bodas finales.

Seguramente tomando como modelo *El hombre de bien* de Lope de Vega, una pieza compuesta hacia 1604-1606, Moreto imaginó una traza en la que un puntilloso caballero se ve obligado a ocultar su identidad a causa de varias circunstancias y mantiene siempre un delicadísimo equilibrio entre las obligaciones que le impone su nobleza y la necesidad de mantener su anonimato a todo trance.

El hecho es que don Félix respeta escrupulosamente los dos códigos ya aludidos de las comedias pundonorosas, el del amor y el de la nobleza. El primero lo obliga con su amada doña Ana y el segundo con el estamento al que pertenece, con su apellido y con su imagen pública. Es decir, con la manifestación social heterónoma definida por Maravall en 1979. De ahí que nuestro protagonista se vea precisado a aclarar minuciosamente sus acciones ante diversos personajes en varios pasajes de la obra. Como el exquisito jugador de ajedrez de la alegoría de Pedraza, cumple escrupulosamente no sólo todas las normas y rituales a los que está obligado socialmente, sino también los que se autoimpone él mismo. Y no hace falta decir que ese exasperado rigor ajedrecístico y su forzado anonimato debían de hacer por igual las delicias del público de la obra.

De modo que ese misterioso personaje pone de manifiesto desde el principio su condición de caballero pulido, urbano y cortés. Es una suerte de *hombre-categoría*, un *super-caballero*, un perfecto modelo de caballería. Para empezar, se nos presenta como un soldado valiente y *graduado* en la contienda flamenca, de la que acaba de regresar en la primera escena:

Porque aunque la Corte encierra
caballeros muy perfectos,
sin saber de los efectos
de la escuela de la guerra,
según lo que considero,
que ella en mi pecho ha labrado:
la milicia es quien da el grado
a un perfecto caballero⁷.

Él mismo concluye que ha acudido a Flandes para *perfeccionar* su condición (v. 56) y se presenta como un pundonoroso ejemplar humano: “Eso en mi obligación es ya debido” (v. 1367). En *El desposorio encubierto* de Lope se aclaraba que los caballeros venían muy suspicaces de la contienda flamenca:

Aureliana	Enviábale a llamar para detener su furia, que no era tanta la injuria para quererle matar.
-----------	---

⁶ Sobre las fechas, véase la introducción a mi edición de la obra, pp. 3-4.

⁷ En lo sucesivo, citaré por mi edición de la obra (vv. 21-28).

Everardo Hija, estos mozos soldados,
ejercitados en Flandes,
traen corazones grandes
y viéñenles apretados;
crecen con cualquier enojo
de manera que revientan.

Aureliano Bien dices, porque se afrentan,
tío, del menor antojo (pp. 539-340).

En otro pasaje Félix reclama a otros personajes que actúen “por deuda de caballero” (v. 178). Además, viaja de incógnito y se hospeda en una posada, en lugar de en la casa paterna, aunque también lo hace por una antigua deuda con la justicia. Disimula después ante doña Ana y doña Luisa, haciéndose pasar por un forastero oriundo de Andalucía (vv. 293-301), evita decir quién es ante galanes o ante su padre, etc. Pero son disimulos, reticencias y fingimientos honrosos y por buenos motivos y razones decorosas.

También se muestra humilde cuando doña Ana sugiere que su ostensible valor podría atraer a otras damas: “No estoy hecho a esos trofeos, / y lo dudo a mi fortuna” (vv. 328-329). Cuando defiende a su amada de unos desconocidos, invoca la urbanidad, la cortesía y la caballería (vv. 171-178). Su enamorada lo define elogiosamente —“un caballero tal / como lo muestra el empeño” (vv. 271-272)— e incluso tautológicamente: “Si *un caballero* es el nombre, / buen nombre es *el caballero*” (vv. 319-320); y lo describe como “discreto, / muy galán, y muy bizarro” (vv. 286-287) y como “tan bizarro y tan airoso” (v. 325). Su propio padre lo juzga “osado y resuelto” (v. 2873) y hasta Inés, su enemiga táctica, lo califica como “un sujeto / muy galán, muy valiente y muy discreto, / muy liberal y amante con exceso” (vv. 2332-2334). La voz *bizarria* y el correspondiente adjetivo, con tres ocurrencias cada uno, están asociados con don Félix y su valor en la esgrima, a diferencia del uso lopiano, estudiado por Kirschner, que denota lo llamativo y gallardo de los vestidos femeninos (1997).

La ejecutoria de don Félix como amante es también intachable: sirve y obedece sin reservas a las damas en apuros y desafía a quienes las importunan, como los tres hombres innominados de los primeros compases de la obra. Igualmente, rechaza en aparte la cínica sugerencia de su criado de que se *deje querer* por otra dama:

Necio, ¿puede un caballero
engañar aquí [a] una dama,
si a otra dama está queriendo? (vv. 352-354).

No menos llamativa es su frialdad hacia una doña Ana a la que no ha reconocido, por fidelidad a esa misma dama, en una típica situación pundonorosa un tanto inverosímil. Ella le afeará de inmediato su actitud en una ambigua escena nocturna que debía encandilar a los espectadores:

Mas puesto que, a lo que infiero,
el encubrir vuestro nombre,
y fingir ese despego,
os tiene alguna importancia
con las que os están oyendo (...) (vv. 364-368).

Porque incluso doña Ana asume que él debe tener sus buenos motivos para mantenerse indiferente a sus encantos y no caer en una vulgar seducción. Esas mismas dudas

femeninas nos indican el grado de sutileza pundonorosa de la pieza, puesto que el caballero no hace el menor intento por seducir a la presunta desconocida, que, en realidad, es su prometida.

Por lo demás, sus cumplimientos y atenciones hacia doña Ana son admirables:

Yo soy
quien debe agradecimiento
a la ventura de hallarme,
con lo poco que merezco,
en ocasión de serviros (vv. 281-285).

Tenemos otra muestra del fino pundonor de nuestro caballero en el pasaje inicial de la serenata nocturna de don Diego a doña Ana, a la que don Félix y Manzano asisten atónitos:

DON FÉLIX	Música trae.
MANZANO	Señal cierta.
DON FÉLIX	¿De qué?
MANZANO	De que te habla claro este hombre.
DON FÉLIX	¿De qué manera?
MANZANO	Te da los celos cantados, porque mejor los entiendas.
DON FÉLIX	De la calle a cuchilladas los he de echar.
MANZANO	Hombre, espera: ¿a ti qué ofensa te ha hecho este hombre, que galantea a quien como [a ti] le admite?
DON FÉLIX	No es posible que él me ofenda, no sabiendo que me ofende; mas si yo con tanta pena viéndolo estoy, y lo sufro, yo soy quien me hago la ofensa (vv. 590-604).

Donde el parlamento final del protagonista es especialmente revelador: si don diego no puede ofenderlo inconscientemente, el propio Félix sí puede, en el colmo del pundonor, menoscabar su propio honor (*ofenderse a sí propio*) al consentir que doña Ana reciba la música de su rival.

Como es lógico, sus antagonistas masculinos no lo ven siempre como un caballero modelo. Por ejemplo, don Lope, hermano de doña Ana, lo describe con tintes de anormalidad en dos ocasiones:

Un hombre, un monstruo,
que en nombre de *un caballero*,
sin saber más, me trae loco (vv. 2707-2709).

¡Cielos, sacadme vosotros
deste caballero enigma,

causa de tantos asombros! (vv. 2731-2733)⁸.

Aunque el espectador se formará su propia impresión al conocer su pasado y al verlo en escena.

Más significativa es la actitud de Félix ante los demás personajes. De hecho, su negativa a la solicitud de los galanes rivales y a la exigencia de su propio padre de que se identifique da lugar a varios encontronazos, pues quien lo interroga puede dar por buena su réplica casi de perogrullo:

[HOMBRE] 1	([Ap] Llegareme a conocelle.) Y ¿quién es quien la festeja?
DON FÉLIX	Ya he dicho que un caballero.
[HOMBRE] 1	¿Un caballero es respuesta?
DON FÉLIX	Ése es mi nombre.
[HOMBRE] 1	¡Eso es bueno! (vv. 737-741) ⁹ .

O bien sentirse en la obligación de retar al contumaz caballero anónimo, como en este otro pasaje:

DON FÉLIX	Lo que yo os puedo decir es que soy un caballero, lo demás no.
DON LOPE	pues yo espero saber quién sois o reñir.
DON FÉLIX	Lo segundo está seguro, mas no tanto lo primero.
DON LOPE	Pues yo, si sois caballero, aquí averiguar procuro quién sois; si la empresa es vana, que he de reñir entended (vv. 932-941).

De hecho, nuestro caballero tiene a cada paso choques semejantes y su respuesta es siempre la misma, se trate de quien se trate (en este caso, su rival por el favor de doña Ana):

DON DIEGO	Pues quién sois saber espero.
DON FÉLIX	Un caballero.
DON DIEGO	¿Y el nombre?
DON FÉLIX	Éste basta, para un hombre; no soy más que un caballero (vv. 1004-1007).

Le ocurrirá lo propio con su futuro cuñado:

DON LOPE	Mas oís: yo, por si acaso, soy don Lope Enríquez.
----------	--

⁸ En *La celosa de sí misma* de Tirso se habla, por ejemplo, de una “mujer enigma” (v. 1332).

⁹ Ya he comentado en otra parte las posibles fuentes del motivo del caballero anónimo que se niega a identificarse. Puedo añadir ahora un pasaje semejante en *El escondido y la tapada* de Calderón (vv. 3034-3065).

DON FÉLIX ([Ap] ¡Cielo,
ya a mayor silencio apelo,
pues por su hermana me abraso!)
Yo, por lo dicho, no quiero
decir quién soy.

DON LOPE Cuando os tope
otra vez, saberlo espero;
y adiós, que yo soy don Lope.

DON FÉLIX Pues yo soy un caballero (vv. 1261-1269).

Y terminará por sucederle con su mismo padre, según hemos anticipado, en una escena de gran efecto, aunque adolezca otra vez de la característica inverosimilitud convencional del teatro áureo y de la comedia pundonorosa en general:

DON JUAN Yo os he de reconocer.
DON FÉLIX Yo no os lo he de permitir
ni con vos he de reñir.

DON JUAN Pues mirad cómo ha de ser.
DON FÉLIX Huyendo yo, y os prometo
que no es falta de osadía.

DON JUAN Pues huír ¿no es cobardía?
DON FÉLIX También puede ser respeto.
DON JUAN Eso me obliga a intentar
conoceros, y os prometo,
si me fiáis el secreto,
de procurarlo mediar.

DON FÉLIX Que no puede ser, recelo.
DON JUAN ¿Por qué no, si os doy favor?
DON FÉLIX Porque es empeño de honor
y no hay medio en este duelo (vv. 2165-2180).

Porque don Félix pretende cumplir a la vez la ley de duelo, el código del honor, la ley de caballero y sus propios imperativos. En este punto se cumple la “inverosimilitud entretenida y sorprendente” que Arellano asocia con la comedia de capa y espada (1988, p. 48), sin duda extremada por el componente pundonoroso.

El puntilloso caballero expone entonces sus habituales argumentos, los *artificiosos silogismos* descritos por Pedraza, con los que envuelve y confunde a su padre, aunque llegue a aclararle entre paréntesis que es su hijo (sin que aquél se percate de nada):

DON JUAN Yo os debo favorecer
por lo que de vos he oído.

DON FÉLIX Seréis contra el ofendido
y no lo podéis hacer.

DON JUAN Que puedo hacerlo colijo
por lo que pienso de vos.

DON FÉLIX Hicierais mal, vive Dios,
aunque fuera vuestro hijo.

DON JUAN ¿Qué os importa, en caso tal,
que yo me haga ese desdén?

DON FÉLIX El estarme a mí muy bien
 el que vos no quedéis mal.
 DON JUAN Callar juro y sólo quiero
 que me digáis quién sois vos.
 DON FÉLIX Un caballero, y adiós (vv. 2181-2195).

Precisamente esta negativa cerrada del protagonista a la exigencia de los demás personajes tiene que ver con la característica *parálisis cómica* que aduce Pedraza como rasgo pundonoroso y con las aporías de honor típicas de esa especie teatral. También cabe recalcar que, aunque contravenga la cortesía, es evidente que tiene motivos pundonorosos, que presuponemos legítimos.

El pundonor teatral se fundaba en la complicada *ley de caballero* expuesta y detallada por Jerónimo Jiménez de Urrea en su *Diálogo de la verdadera honra militar* (1566), donde condenó especialmente los duelos clandestinos, tan habituales en el teatro áureo, por boca del personaje de Franco:

¿Qué más queréis saber sino que es tan bestial la costumbre de estos desafíos secretos, que su insolencia y temeridad hacen que parezca justísimo y lícito el juicio del duelo? Si un temerario caballero, decidido a perder cuanto pueda perder por satisfacer su deseo y apetito de ganar fama de bravo y valiente, saca a otro al campo por medio del duelo, aunque pierda el alma y la ponga en gran peligro yendo contra los mandamientos de la Iglesia; aunque entre los hombres buenos y justos tenga fama de rebelarse contra Dios y las leyes (...). También muestra venir con orden y licencia de alguna ley, y que viene a justificar su causa y a ponerla en manos de juez allí donde el mundo vea su razón. Sin embargo, en el desafío secreto no existen estas apariencias de orden: allí no hay juez que pueda juzgar nuevos casos que puedan suceder, allí van sin orden alguno, ellos son parte, ministros, jueces y, a la postre, no son nada sitio pasto de perros. (...) En esta tierra, sin sabéis por qué, podéis ver a un caballero salir al campo llamado por otro para matarse con él, no por nada, sino porque tiene fama de valiente y por cierta fantasía que le viene (...). Cuántas pasiones y querellas que les hacen salir a la muerte se arreglarían y tendrían buen fin si fueran discutidas y examinadas prudentemente y, con tiempo, vistas y ponderadas sin ir a los bosques a dejar entre la tierra las entrañas y las vidas.

Y, más abajo, leemos en el mismo diálogo:

Mala memoria tenéis de las razones que os he dicho acerca de que por ninguna de esas cosas se debe combatir, y de que el duelo es prohibido por todas las leyes. ¿Cómo queréis que el caballero tome las armas por venganza o por ambición, o por causa que pueda remediarse sin ellas? ¿No sabéis que el caballero que sale a combatir por tales causas está falto de fe y merece ser degradado de la dignidad de caballero, ya que ejercita injustamente las armas? Sabéis cuán pocas causas son legítimas y hacen lícito el combate de uno con otro.

Sin embargo, la comedia nueva era ajena a la filípica de Urrea y mantenía viva teatralmente la convención de los desafíos caballerescos. Moreto va incluso más lejos que otros dramaturgos al pergeñar una obra como *El caballero*, donde los duelos son más puntillosos de lo habitual en el género. Por ejemplo, el pundonor de nuestro don Félix como duelista es tal, que acude muy temprano para superar a su rival, don Lope,

incluso en ese detalle. Con todo, el diálogo más sutil de todo ese episodio es aquel en el que nuestro personaje argumenta ante su futuro cuñado por qué paradójicos e ingeniosos motivos se le debe permitir el justar enmascarado, contra las reglas del duelo y contra el mismo código caballeresco, la *ley de caballero* ahí aducida. Los últimos versos de la cita encierran casi un irrefutable sofisma:

DON FÉLIX	¿La máscara reparáis?
DON LOPE	Sí reparo, pues infiero que no es ley de caballero ni al buen duelo os ajustáis.
DON FÉLIX	Pues escuchad la razón, que ni la ley se atropella ni dejo en esta ocasión de cumplir mi obligación muy ajustado con ella. Ningún hombre a pelear puede salir embozado, porque se puede arriesgar a que alguien pueda pensar que él no fue el desafiado. Yo en tal duda es cosa clara que no incurro, pues es cierto que, ignorándome la cara, la misma duda os quedara si saliera descubierto (vv. 1136-1154).

El alegato de don Félix a favor de la máscara continúa durante bastantes versos, enumerando, punto por punto, todos los motivos que avalan su inusual proceder:

Supuesto esto y asentado,
que lo que se pide en duelo
no ha de hacer el que es honrado,
cuando está desafiado
un hombre sobre recelo;
si aunque sea por desdén
antes del duelo hace el tal
lo que le piden también,
aunque en reñir quede bien,
en hacerlo queda mal (vv. 1155-1164).

Para concluir con un resumen prácticamente forense, asumido sin más objeciones por su oponente, quien termina por reconocer incluso la finura del razonamiento de don Félix:

DON FÉLIX	Vos al campo me sacáis por conocerme, atrevido; si encubierto no me halláis, antes de reñir lleváis el intento conseguido. Y quiero en esta ocasión, pues puedo encubrirme atento
-----------	---

sin arriesgar mi opinión,
 cumplir con mi obligación
 sin lograros el intento.
 DON LOPE No salís igual así.
 DON FÉLIX Antes igual he salido.
 La causa que os trae aquí
 desconocido os la di,
 y salgo desconocido.
 DON LOPE La intención tiene extrañeza,
 mas aguda y bien pensada (vv. 1165-1181).

Y cabe subrayar que su antagonista define ahí los argumentos de don Félix como tan *extraños* como *agudos y bien pensados*. Porque, según vamos viendo, no sólo se trata de esgrimir y justar bien, sino de debatir y argüir incluso mejor las razones de cada acción, en una constante disputa que puede parecer artificial, pero que no resulta nunca arbitraria porque tiene un complicado fundamento pundonoroso. La contrapartida es que tanto él como ellos se nos presentan paralizados y, como observan Pedraza y Rodríguez, hablan más de lo que actúan, e incluso, aquí, hablan profusamente para no resolver gran cosa con sus debates. Contravienen dos aforismos de Tirso en *El vergonzoso en palacio*: “De lengua al agraviado caballero / ha de servir la espada, no la pluma”¹⁰; y, a mayor abundamiento: “Lengua es la espada, / pues parece lengua”¹¹.

Finalmente, don Félix no sólo vencerá a don Lope, sino que además se mostrará magnánimo y cortés durante el combate, concediéndole generosamente ventajas a su rival. En *El caballero* asistimos a una tentativa de desafío con don Diego, que termina cuando éste le pide ayuda, dos encontronazos con don Lope, un duelo efectivo con él, en el que vence, y un amago final con sus ambos rivales, en el que ellos caen en el ridículo de discutir con quién debe justar primero¹².

En ese punto, da la impresión de que los antagonistas de don Félix no logran alcanzarlo en pundonor y sutileza. De hecho, mientras él raya en esa perfección caballeresca, sus competidores y oponentes –menos exquisitos– tropiezan, perplejos, una y otra vez, con sus modales perfectos y sus sutiles disquisiciones, y quedan chasqueados y superados por él.

Aun así, es de notar que Moreto no incurre en el honor exasperado¹³. Imperan siempre en sus tramas más mundanas la cortesía y la urbanidad, la contención y la negociación¹⁴. En general, los personajes sólo cometen excesos verbales, como cuando el protagonista anuncia su suicidio (vv. 2201-2202). Pese a su escrupuloso pundonor, a su inclinación a justar y a sus españolísimos celos, don Félix no se rebaja ni pierde nunca la compostura. Doña Ana reconoce, por ejemplo, sobre él, que “es terrible su pasión celosa” (v. 2431), como un timbre más de su perfecta caballería amorosa, aunque siempre dentro de un orden. El *Diccionario de personajes de Moreto* lo califica justamente como un caballero “de comportamiento perfecto”, aunque demasiado celoso (2011, p. 152).

¹⁰ Recogido por Fernández-Ribas (1995, p. 4).

¹¹ En Fernández-Ribas (1995, p. 9).

¹² No olvidemos que Arellano habla incluso de desafíos y duelos a espada convencionales y mecanizados (2011, p. 175).

¹³ Véase la precisa delimitación del honor en la comedia de capa y espada de Arellano (1988).

¹⁴ Comp. Arellano para el teatro moretiano en general (1995, pp. 527-528).

discreción”, leemos: “Tienen su bizarría las almas, harto más relevante que la de los cuerpos: gallardía del espíritu, con cuyos galantes actos queda muy airoso un corazón (...)” (p. 111). Y no menos elocuente es el aforismo titulado “Galantería de condición” del *Oráculo* (p. 236).

Sea como fuere, ese delicado equilibrio entre el juego irónico y teatral y la seriedad gracianesca de fondo es tan esencialmente moretiano como reconocible en *El caballero*, donde los personajes efectivamente nadan y guardan la ropa entre solemnes declaraciones y gallardos desplantes, sin riesgo trágico y sin caer nunca en ningún daño irreparable, puesto que de una comedia y de entretener al público del corral se trata. Por otra parte, no es ningún secreto que ciertas sutilezas pundonorosas pueden incluso encubrir sutiles ironías enderezadas contra el código del honor, según ha visto, por ejemplo, Chauchadis (1987, pp. 106-107)

Vaya por delante que no pretendo aducir las conocidas lecturas *tragedizantes* de la historiografía anglosajona. Nada más lejos de mi intención que revalidar aquel juicio de Wardropper, que anotaba sobre *Casa con dos puertas*: “La comedia se acerca a los límites de la tragedia antes de recobrar su esencia alegre”; y: “se ve que las comedias de capa y espada, a pesar de su desarrollo cómico, tienden hacia una solución trágica, que se evita sólo al último momento, por la intervención del dramaturgo. Estas comedias son de esencia trágica. Nos vemos obligados a cotejarlas, pues, con los llamados dramas de honor y todo el teatro problemático de Calderón” (1976, pp. 715-716)¹⁶. Tampoco estoy de acuerdo con Parker, cuando sostenía: “En prácticamente todas las comedias de intriga se llega a un punto en el clímax (cerca del comienzo del acto III) en el que la acción se puede convertir fácilmente en una tragedia (...). Pero por supuesto los finales felices de las comedias no son tales (...)”; y hablaba de *No hay cosa como callar* de Calderón como una “casi comedia sin humor” (1991, pp. 229-231)¹⁷.

En las piezas pundonorosas se altera algo su esencial comicidad, haciendo énfasis en un pundonor un tanto rígido y exagerado, pero eso no implica que deban leerse como tragedias ni tragicomedias. Parece preferible partir de la ponderación genérica que tantas veces ha reclamado Arellano, quien insiste en desmentir las interpretaciones trágicas de las comedias cómicas, especialmente en su conocido texto titulado “Excurso: el honor en la comedia de capa y espada” (1988, pp. 45-

¹⁶ Las fallas de la tesis de ese estudioso escocés lo llevaban a contradicciones: si en un principio proclamaba el “oportunismo práctico” y la fuerza arrolladora del amor en las comedias cómicas (p. 718), hacia el final del artículo insistía en el problema de la responsabilidad moral en la comedia, e incluso se lanzaba a presentar *El médico de su honra* –sin nombrarla– como una pieza de enredo, en su afán por demostrar que “el mundo poético de la comedia de capa y espada es esencialmente idéntico al del drama de honor”, que éste es “una secuela” de aquélla y que “no hay solución de continuidad entre uno y otro género dramático”, salvo el matrimonio, claro está (pp. 720-721). El razonamiento de Wardropper era peliagudo: reconocía y negaba, a la vez, el valor de ese sacramento y contrato, que era y no era, a un mismo tiempo, la frontera entre ambos subgéneros, igualados en gran medida por el problema de la responsabilidad y –añado, a mi vez, con Arellano– por el error de suprimir el componente cómico de las comedias, que se convertían, artificialmente y de un plumazo, en dramas. No hace falta decir que, a pesar de la aparente brillantez de su razonamiento, semejantes paradojas lo llevaban a un callejón sin salida metodológico e historicista.

¹⁷ La querencia de los estudiosos anglosajones por las lecturas trágicas o *tragedizantes* de las comedias cómicas es ya un viejo asunto, bien documentado por Arellano. Sólo añadiré ahora un dato más: ya en 1981 McGrady afirmaba con ciertas reticencias que “la comedia puede ser trágica (aunque son pocos los casos) o cómica –las más de las veces se combinan elementos graves con otros ligeros, con predominio de los últimos–” (p. 17). Después subrayaría que en la comedia amor y honor son “conceptos inseparables, aunque muchas veces antitéticos” (pp. 28 y 35).

48), donde anotó: “Dentro del universo de la comedia de capa y espada el honor, como otros elementos, es un componente explotado en sus potencialidades cómicas” (p. 46)¹⁸.

Curiosamente, ese estudioso ejemplificaba esa idea con comedias indudablemente cómicas, pero que son a veces casos extremos de piezas de *amor al uso* y que en ningún caso pertenecen a la subespecie que hemos denominado aquí pundonorosa. De ahí que, como es lógico y cierto, Arellano hable en sus conclusiones de “generalización de agentes cómicos, con tratamiento humorístico del honor” y del “universo fundamentalmente lúdico, no trágico” en el subgénero de capa y espada (1988, p. 48), y que no insista en las diversas obras, muchas menos relativamente hablando, que insisten en el pundonor exagerado y con un componente algo más serio. Aun así, parece aludir a ellas cuando reconoce que pueden hallarse en algunas comedias “implicaciones serias (buscadas o no por el dramaturgo), sobre todo en el terreno de ciertos problemas sociales (relaciones entre sexo y generaciones, opresión de ciertos sistemas de valores...) y morales (el problema de la responsabilidad, por ejemplo)” (1988, p. 48).

También con cierta razón, Castañeda anotó sobre *El caballero*:

We detect a note of fine irony in the portrayal of don Félix's extreme sense of honor. Manzano (...) openly satirizes several points of honor in the first scene, and, throughout the play, one feels that Moreto joins his *gracioso* in lightheartedly deriding the conformity of the noble victims of an irrational code (1974, p. 71).

Pero esa ironía es ligera, alegre, *lighthearted*, y no llega al inconformismo, frente a lo que parece sugerir ese crítico al final de la cita, cuando menciona al gracioso, cuyo distanciamiento y pragmatismo cínico son harto bien conocidos. Tanto Inés como Manzano colaboran en esa ligereza, igual que muchos graciosos y fregonas de las comedias de enredo, sin llegar a comprometer los elementos esenciales del género. Tampoco sabemos si Moreto se implicó personalmente tanto como aduce ese crítico norteamericano y, desde luego, no parece lógico incurrir en una lectura tragedizante, aunque, en este caso, Castañeda sugería más bien una lectura irónica de una pieza de enredo. Con todo, *El caballero*, como buena comedia pundonorosa, lleva las cuestiones a un extremo tal, que puede hacernos dudar momentáneamente.

Por otra parte, como bien observara Profeti sobre la comedia de las décadas altas del XVII, los personajes suelen estar estilizados y hablan más de lo que actúan, en un juego escasamente verosímil (1998, p. xvi), sobre todo si lo miramos desde nuestro actual sentido del verismo teatral¹⁹. *El caballero* sigue esa tendencia en una acción un tanto artificial y relativamente movida. Desde luego, esa pieza cae en los “puntillosos razonamientos y precisión casuística”, aunque no llega a los excesos introspectivos ni al distanciamiento *metateatral* que señalara esa misma estudiosa italiana en Rojas Zorrilla y en otros contemporáneos (*id.*).

Quizás por la característica medida moretiana, nuestra obra no es un ejemplo demasiado llamativo del amaneramiento, la codificación y el preciosismo de la época, aunque tampoco esquiva del todo esos hábitos o modas contemporáneos. Mc. Kendrick anotó: “Moreto was writing within a well-worn tradition, with ready-made situations

¹⁸ Vease también Arellano (1995, pp. 131-138).

¹⁹ Cabría aducir varios comentarios críticos sobre esa estilización, mecanización o convencionalización, pero baste con Arellano (2011, pp. 175-177).

and ideas and a ready-made phraseology to draw on” (1989, p. 176). Y nada tiene de particular, por tanto, que nos deje suspensos con esta eficaz y ya más que comprobada palabrería amorosa o con el torrente de agudezas al uso. Pero lo hace de un modo fluido, como sobre railes, sin vacilaciones ni excesos, con su característica facilidad elegante. Es posible que, como se ha sostenido tantas veces, al aprovechar materiales ajenos en su *brava mina* (y haré al lector la gracia de no citar el consabido vejamen de Jerónimo de Cáncer)²⁰, el fino Moreto pudiera intuir con claridad los límites perfectos de los lances, de los personajes y del género sin exasperarlos, además de usar las soluciones ajenas con una especial facilidad y elegancia. Es evidente que la obra lopesca era para él un material superado y una simple fuente de motivos, que después podía enriquecer y complicar a voluntad.

En suma, la prueba definitiva de la acendrada caballería de don Félix es superar grandes obstáculos amorosos sin despeinarse, sin caer en bajeza alguna y sin confesar nunca su identidad, manteniendo siempre incólume su prestigio de caballero intachable a toda costa. No sólo se trata del misterio de la identidad del protagonista; también nos topamos en esa comedia con una suerte de elegante coreografía, que casi prefigura un minué rococó, en el que el *caballero* amaga y tienta a sus rivales, para escabullirse después hábilmente hasta el desenlace, cuando se da a conocer a unos y otros, justo a tiempo para comprometerse con su dama en el consabido final en bodas encadenadas.

Percibimos en nuestra comedia la puntilliosidad característica de las comedias pundonorosas de mediados del XVII y un repertorio de los más finos matices moretianos. *El caballero* ofrece un acabado muestrario de escrúpulos nobiliarios, un duelo al alba, desafíos simples y dobles y discusiones sobre su orden de prelación, puntos y puntillos de honor, celos quintaesenciados y cruzados, alambicados debates sobre la honra, sutiles recatos, agudas polémicas amorosas, etc.

El carácter de don Félix se convierte en una suerte de hiper-galán exasperado y exasperante, que se autoimpone obligaciones a rajatabla y que roza la parodia involuntaria del honor, naturalmente sin caer en ella, en delicado equilibrio. En el torneo del honor, los demás galanes van a la zaga de don Félix: don Diego no logra sobrepujarlo y queda desairado; don Lope, derrotado en duelo, se muestra a ratos un tanto histriónico y a ratos demasiado práctico; don Juan, que parece el digno modelo de su hijo, no se muestra beligerante por su edad y hace gala de la prudencia típica del *barbas* teatral. Incluso cuando el protagonista vence en la esgrima a don Lope, sale a relucir su elegante magnanimidad.

En lo que hace al honor, *El caballero*, es convencional en todos los niveles, teatral y socialmente, y no sólo porque, como asegurara Maravall acerca de la sociedad barroca, “el honor es siempre convencional” (1979, p. 73), sino porque, además, su papel no es estructural, central ni nuclear como en los dramas o en las tragedias, tal y como ha establecido Arellano, que incluso habla de una “inoperancia trágica del código del honor en estas comedias cómicas” (2011, pp. 113-116).

²⁰ Puede verse la edición de González Maya (2006, p. 106). Comp. Northup: “Agustin Moreto y Cabaña was the least original inventor of plots of any Spanish dramatist. As the drama developed, it was less easy to find good subjects. There came a time of re-working old plays. All the later playwrights did this more or less, but Moreto is the chief exponent of the tendency. This is not to say that he was wholly lacking in originality. He possessed a happy knack of improving upon his sources. Many a half-worked idea of Lope’s Moreto took over and made complete. He was a good theatrical carpenter, and made up in improved technique for his deficiencies as a creator. His style is simple. His verse is facile (...). His masterpiece is *El desdén con el desdén*. This is a patchwork of three or four of Lope’s plays, but the seams are not visible” (1936, p. 290). Véase también, sobre este punto, el ponderado trabajo de Sáez Raposo (2010).

De modo que el honor matizado de las comedias tendría aquí una función coyuntural, como pretexto o hilo conductor del complicado enredo de capa y espada. El argumento se apoya en el factor de la honra y se aprovechan sus mecanismos habituales –pruritos, duelos, sospechas, amenazas, la sombra del convento...–, pero sin salir del terreno de la comedia y lo cómico. Como bien advierte Arellano, no conviene sacar especiales conclusiones sobre el peso de la honra en las comedias cómicas, pues esas deducciones falsearían el debate crítico (2011, p. 117). La honra y el amor pueden oponerse más o menos retóricamente en algunas comedias, pero ello no conduce a situaciones trágicas, sino a peripecias emocionantes con un final feliz²¹. Sería entonces muy aventurado suponer que las piezas pundonorosas como *El caballero* se acercan o se instalan claramente en el territorio de lo trágico, dado que el sesgo pundonoroso y el motivo mismo del honor aparecen en ellas como algo instrumental, no esencial²².

Pese a ello, aún es posible, y entiendo que necesario, denominar comedias pundonorosas a ciertas piezas en las que el componente del honor es resaltado y sale a relucir más de lo habitual que en otras comedias de capa y espada, en las que el componente pundonoroso inmoviliza o motiva a los personajes, agita frecuentes y puntillosos debates y suscita exagerados desplantes y desafíos. Son fácilmente reconocibles en *El caballero* la autodisciplina, el *callejón sin salida*, el inmovilismo, las *disyuntivas*, los *artificiosos silogismos* y las exageradas limitaciones ajedrecísticas de las que hablaba Pedraza en la cita aducida al comienzo de estas páginas.

Es probable que Moreto concibiera precisamente una obra como *El caballero* con el designio de dibujar una situación y unos personajes al borde de lo tolerable dentro de la comicidad cómica, esbozando un argumento en el que un galán perfecto –y aun demasiado perfecto– resulta ser una suerte de modelo de conducta intachable dentro del subgénero de capa y espada. Ese personaje aparece así resaltado y como respuntado por su escrupulosidad caballeresca, sus modales perfectos y su irreprochable pundonor. Las mismas situaciones lo ponen repetidamente a prueba: cuando pretende desafiar a un rival como don Diego, éste le pide ayuda, y entonces vemos que el escrúpulo pundonoroso pesa incluso más que su arrebatado celoso, y don Félix optará por socorrer a su enemigo con indudable altruísmo; cuando su padre lo interpela, mantiene su envite, etc.

Es como si el dramaturgo toledano quisiera demostrarnos hasta dónde se puede llegar en una comedia refinadamente destilada y quintaesenciada. Con todo, no deseo proclamar que *El caballero* u otras piezas pundonorosas ofrezcan soluciones atípicas o que constituyan una anomalía. Más bien parecen ser versiones químicamente puras de la más elegante fórmula de capa y espada, por supuesto sin caer en la parodia ni asomarse a la baja comicidad. Así como otras comedias presentan un reto amoroso o ingenioso a los candidatos al amor perfecto –cómo seducir a las *bachilleras* y *desamoradas* o cómo recuperar al amante díscolo, por ejemplo–, nuestra obra plantea un desafío pundonoroso.

No hay aquí amantes huidos, promesas incumplidas, candidatos rivales a la mano de la dama impuestos por su padre, el disfraz apenas se usa...; pero sí se celebra, en cambio, un verdadero examen de caballerosidad, en el que don Félix vence con ventaja a sus contendientes y no incurre ni por un segundo en las picardías de otros

²¹ En *El desposorio encubierto* de Lope leemos, por ejemplo, un soneto donde contienen esas dos fuerzas (p. 531).

²² Si nos fijamos bien, en nuestra pieza el gracioso Manzano tampoco queda nunca circunscrito o marginado como en las tragedias, sino que mantiene su tono cómico en todo momento, con un importante papel en el enredo y dando el adecuado contrapunto festivo a la rigidez caballeresca de su amo.

caballeros teatrales. Los elementos argumentales que complican el enredo son casi todos casuales o circunstanciales: la noche confunde a todos; los galanes y damas ven a sus parejas acompañadas por extraños; se usan una cerradura *de golpe*, una puerta trasera, el *pañó*, etc. Pero el enredo es, en verdad, mínimo: entradas y salidas, huidas, portazos, encuentros casuales y poca cosa más. Don Félix apenas se sirve de una media máscara al justar con don Lope o disimula su voz ante su padre, y los demás caracteres se ven constantemente burlados, pero no porque la pareja protagonista tenga un ingenioso plan, como sucede en tantas comedias de enredo, sino precisamente por el inquebrantable pundonor de don Félix, que huye hacia delante en su puntillosidad caballeresca. La dama tampoco es esencialmente tracista, sino que se ve arrastrada por una cadena de azares. Hay un cierto margen para la iniciativa de los personajes o su improvisación ingeniosa, pero ni ellos llegan a impulsar decididamente la trama ni es el ingenio el factor determinante. Antes bien, casi todas las situaciones se imponen al protagonista como una serie de pequeñas ordalías que sólo cabe afrontar desde el más acendrado pundonor. Y más que guiar o impulsar la trama, los personajes son guiados por el astuto Moreto.

Los encontronazos y los duelos sí son argumentalmente esenciales, pero resultan aquí mecanizados, son apenas una exhibición de pundonor y acendrada caballería teatral, al servicio de don Félix. Y otros motivos, como los celos, pesan menos que el famoso pundonor; no pasan de ser otro elemento funcional para el dramaturgo.

Por último, aunque la obra se centre en el protagonista, no estamos ante una comedia de carácter, dado que sigue predominando en ella la acción, destinada al lucimiento del caballero por antonomasia y al refinado entretenimiento del público. La misma sencillez de su elemental título nos pone sobre la pista de que estamos ante una pieza que es más de *capa y espada* (en el sentido de caballería urbana) que de *enredo*, si se nos permite tal juego de palabras.

Obras citadas

- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1966.
- Arellano, Ignacio. “Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada”. *La comedia de capa y espada, Cuadernos de teatro clásico* 11 (1988): 27-49.
- . “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”. *Criticón* 60 (1994): 103-128.
- . *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- . *Los rostros del poder. Ingenio y espectáculo*. Sevilla: Renacimiento, 2011.
- Aubrun, Charles-Vincent, *La littérature espagnole*, París, PUF, 1977.
- Brioso Santos, Héctor. “De Rojas Zorrilla a Moreto: una lanza por la comedia pundonorosa”. En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena B. Marcello, eds. *Rojas Zorrilla en su IV Centenario. Congreso Internacional, Toledo, 4, 5, 6, 7 de octubre de 2007*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008. 537-546.
- Caldera, Ermanno. *Il teatro di Moreto*. Pisa: Goliardica, 1960.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño. Antes que todo es mi dama*, Ángel Valbuena Briones, ed., Madrid, Aguilar, 1988.
- , *La dama duende*, Fausta Antonucci, ed., Marc Vitse, est. prelim., Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006.
- , *El escondido y la tapada*, Maravillas Larrañaga Donézar, ed., Barcelona, PPU, 1989.
- Castañeda, James A., *Agustín Moreto*, Nueva York, Twayne, 1974.
- Chauchadis, Claude, “Libro y leyes del duelo en el Siglo de Oro”, *Criticón*, 39 (1987), pp. 106-107.
- , *La loi du duel: Le code du point d'honneur dans l'Espagne des XVI^e-XVII^e siècles*. Nueva edición [en línea]. Toulouse, Presses universitaires du Midi, 1997. Disponible en Internet: <<http://books.openedition.org/pumi/1461>>.
- O'Connor, Thomas Austin, “El matrimonio y la comedia: la conformidad como norma consubstancial”, *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Juan Villegas, coord., Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, pp. 162-168.
- Entwistle, William, “Honra y duelo”, *Romanistisches Jahrbuch*, 3 (1950), pp. 404-420.
- Fernández, Xavier A.; Ribas, Rosa, eds., *Aforismos de Tirso de Molina*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- González Maya, Juan Carlos, “*Vejamen de D. Jerónimo Cáncer*. Estudio, edición crítica y notas”, *Criticón*, 96 (2006), pp. 87-114.
- Gracián, Baltasar, *El discreto, Obras completas, II*, Madrid, Castro, 1993.
- , *El héroe. Oráculo manual y arte de prudencia*, Antonio Bernat Vistarini y Abraham Madroñal, eds., Madrid, Castalia, 2003.
- Jiménez de Urrea, Jerónimo, *Diálogo de la verdadera honra militar*, Madrid, Ministerio de Defensa, 1992. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfn126> (consultado 21-9-22).
- Kirschner, Teresa J., “Los disfraces de Belisa: incursión en Las bizarrías de Belisa, de Lope de Vega”, en Felipe B. Pedraza Rodríguez y Rafael González Cañal, eds., *La década de oro de la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 61-83.
- Maravall, José Antonio, *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1979.

- McKendrick, Melveena, *Theatre in Spain, 1490-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Menéndez Pidal, Ramón, *El siglo del Quijote*, Madrid, Espasa, 1996.
- Moreto, Agustín, *La gran comedia del caballero*, Héctor Brioso Santos, ed., *Comedias de Agustín Moreto*, M^a Luisa Lobato, dir., *Segunda parte de comedias*, vol. VII, coord. Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Kassel, Reichenberger, 2018.
- , *El lindo don Diego*, Maria Grazia Profeti, ed., Madrid, Taurus, 1983.
- Northup, George Tyler, *An Introduction to Spanish Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 1936.
- Parker, Alexander A., *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias*, Deborah Kong, ed. Madrid, Cátedra, 1991.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., “Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico”, en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro, eds., *Toledo: entre Calderón y Rojas, IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca. Actas de las Jornadas. Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- , “Los ingredientes trágicos del enredo cómico: el caso de Rojas Zorrilla”, *Estudios sobre Rojas Zorrilla*, Cuenca, UCLM, 2007, pp. 31-49.
- Pedraza, Felipe, y Rodríguez, Milagros, *Manual de literatura española, IV. Barroco: teatro*, Estella, Cénlit, 1981.
- , introd. y ed., *Donde hay agravios no hay celos. Abrir el ojo* de Francisco de Rojas Zorrilla, Madrid, Castalia, 2005.
- Pfandl, Ludwig, *Historia de la literatura española en la Edad de Oro*, Barcelona, Gustavo Gili, 1952.
- Profeti, Maria Grazia, introd., *El lindo don Diego* de Agustín Moreto, Madrid, Taurus, 1983.
- , introd. y ed., *Entre bobos anda el juego*, Barcelona, Crítica, 1998.
- Sáez Raposo, Francisco, “El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon”, en *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, Natalia Fernández Rodríguez, coord., Barcelona, Universidad Autónoma, 2010, pp. 195-226.
- Tirso de Molina, *La celosa de sí misma*, David Hildner, ed., 2003, comedias.org/tirso/celosa.pdf (consultada: 15-12-21).
- Vega Carpio, Félix Lope de, *El desposorio encubierto*, Emilio Cotarelo, ed., *Obras de Lope de Vega, IV: obras dramáticas*, Madrid, Real Academia, 1917, pp. 507-542.
- Vitse, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1988.
- Wardropper, Bruce W., “El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón”, en Manuel Durán y Roberto González Echevarría, eds., *Calderón y la crítica: historia y antología*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 714-722.