



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro  
ISSN: 2328-1308  
revistahipogrifo@gmail.com  
Instituto de Estudios Auriseculares  
España

Ruiz Ruiz, Inmaculada  
La ciudad de Barcelona como marco de la acción en *El desdén, con el desdén*  
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 8, núm. 2, 2020, Junio-  
Instituto de Estudios Auriseculares  
España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2020.08.02.12>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517564986011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNAM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

# La ciudad de Barcelona como marco de la acción en *El desdén, con el desdén*

## The City of Barcelona as a Framework for the Action in *El desdén, con el desdén*

**Inmaculada Ruiz Ruiz**

Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga  
ESPAÑA  
inmaruiz@esadmalaga.com

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.2, 2020, pp. 177-191]

Recibido: 09-01-2020 / Aceptado: 28-02-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.02.12>

**Resumen.** *El desdén, con el desdén* (Agustín Moreto 1652-1653), es una comedia escrita para ser representada en el Salón de la virtud de Felipe IV, cuestión que había permanecido inédita hasta la fecha. En este artículo analizamos este asunto en relación a la importancia que adquiere la ciudad de Barcelona como espacio de la acción. La finalidad de estas comedias era la de representar en el salón cortesano una alegoría sobre el buen gobierno del monarca. La temática de *El desdén, con el desdén*, que comprende en sí la ciudad de Barcelona, recoge el significado común de la sala y de la escena. Ciudad y teatro se miran en un espejo, la una en el otro, la ciudad se simboliza en el teatro, el teatro se proyecta en la ciudad. La ciudad, por tanto, se convierte en el tema principal del hecho teatral para la autocelebración de la corte.

**Palabras claves.** Agustín Moreto; Felipe IV; Salón de reinos; teatro cortesano; ciudad; Barcelona; *El desdén, con el desdén*; Buen Retiro.

**Abstract.** *El desdén, con el desdén* (Agustín Moreto 1652-1653) is a comedy written to be represented in the Hall of Virtue of Philip IV, an issue that has remained unpublished to date. In this article, the author analyzes this issue in relation to the importance that the city of Barcelona acquires as a space for action. The purpose of these comedies was to represent in the Court an allegory about the good government of the monarch. The theme of *El desdén, con el desdén*, that includes the city of Barcelona itself, reflects the common meaning of the room and the scene. City and theater look in a mirror, each other: the city is symbolized in the theater; the

theater is projected in the city. The city, therefore, becomes the main theme of the theatrical event for the self-celebration of the court.

**Keywords.** Agustín Moreto; Phillip IV; Hall of the kingdoms; Courtly Theatre; City; Barcelona; *El desdén, con el desdén*; Buen Retiro Palace.

*El desdén, con el desdén* fue escrita por Agustín Moreto en 1652-1653 para conmemorar la victoria sobre Francia en la recuperación de Cataluña, y en ella confluyen ciertos elementos políticos que hacen que la misma fuese escrita para ser representada en el Salón de la virtud de Felipe IV y por ello posee esa peculiar estructura en la que confluyen texto, música y danza, que sólo es posible ejecutar en este tipo de espacio.

La comedia escrita para el teatro cortesano era de temática diferente a la representada en el corral. Fue comedia de tema mitológico la de *tramoya* o *gran aparato*<sup>1</sup>, es decir, aquella escrita para ser representada en el *Coliseo* del Buen Retiro, y de temática política aquella escrita para ser representada en el Salón de la Virtud del monarca. Es por tanto imposible comprender su dramaturgia si separamos el texto de la puesta en escena, pues su estructura y temática varía en función del espacio, el público y la ocasión, celebración, acto o conmemoración para la que fue escrita.

Diana es la única hija del conde de Barcelona y heredera al condado. Dada al estudio de la filosofía desde niña, ha tenido conocimiento a través de ésta, de los infortunios que ha causado a lo largo de la historia el amor, motivo por el cual se niega a casarse. Su padre, el conde, le prepara festejos para traer a enamorados que la cortejen y así ver asegurada su descendencia y sucesión, pero Diana los desdeña a todos. Carlos, el conde de Urgel, enamorado de Diana y su actitud desdeñosa, decide poner en marcha un plan, darle a la princesa de su propia medicina: si el desdén de Diana le enamoró a él, su desdén enamorará a Diana. Este, en pocas líneas, es el argumento de nuestra comedia.

Generalmente se ha venido ubicando la ambientación de *El desdén, con el desdén* dentro de la Edad Media, por la sencilla razón de que Diana, es hija del conde de Barcelona, figura desaparecida en 1154 con Ramón Berenguer IV, apodado *el Santo*. Por otro lado, los pretendientes de Diana, Carlos, conde de Urgel, don Gastón, conde de Fox y el príncipe de Bearne, ostentan títulos que, aunque inventados en algunos casos<sup>2</sup>, tienen vigencia entre los siglos XII y XIII, llegando el del conde de Urgel hasta 1413<sup>3</sup>.

Sin embargo, salvo estas pequeñas referencias nobiliarias, no existen datos dentro de la comedia que apunten a la Edad Media, más bien todo lo contrario,

1. Sobre los tipos de comedias según el espacio de la acción y escenografía ver Maestre, 1991, pp. 192-193.

2. Rico, 2004, p. 38.

3. Di Pastena y Varey, 1999, p. LX.

pues todas las referencias<sup>4</sup> son contemporáneas a la época de Moreto, es decir, la España de Felipe IV.

Son muchas y muy bien argumentadas las referencias que Francisco Rico encuentra dentro del texto y que nos apuntan directamente al siglo XVII; no obstante, analizaremos las analógicas, referente a los personajes y la fiesta, que son las que nos interesan para el presente estudio sobre la ciudad como marco de la acción.

Muchas son las analogías que se han apuntado para el texto que nos ocupa. La primera de ellas es la referente a la ubicación geográfica y festiva, pues nuestra comedia se desarrolla durante el carnaval de Barcelona, que fue la fiesta elegida para celebrar la vuelta de Cataluña al seno español. Veamos pues los antecedentes históricos que rodean su creación.

El conde-duque de Olivares junto a Felipe IV incorpora en 1621 las ideas de reparto y uniformidad fiscal en su idea de gobierno. Olivares pretendía la unificación del imperio bajo leyes comunes. Su plan requería paciencia por ser a largo plazo. Por lo tanto, propuso otra vía: la *Unión de Armas*, que proponía la creación de un ejército de 140.000 reservas reclutados y mantenidos por las diferentes provincias, reinos y virreinos de acuerdo con sus necesidades y posibilidades.

La intransigencia de los representantes de las Cortes en el Principado de Cataluña fue algo con lo que Olivares ya contaba, pero las Cortes catalanas no representaban a la totalidad de la población del Principado, jugaban un papel importante en la elaboración de leyes, pero su poder principal residía en la negociación pactista de subsidios con su soberano, el conde de Barcelona, título que acumulaba el rey de Aragón desde el siglo XII. Después de la unión dinástica de Isabel y Fernando, ambos títulos correspondían a sus herederos, a los que la historiografía suele llamar rey de España. Por tanto, Olivares publicó la *Unión de Armas* a pesar de que Cataluña seguía fuera de ella.

En enero de 1641, Cataluña se sometió voluntariamente al gobierno del rey de Francia y la Generalidad proclama conde de Barcelona y soberano de Cataluña al rey Luis XIII de Francia como Luis I de Barcelona. El ejército de Felipe IV se retiró y no volvería hasta diez años más tarde.

En 1648, con el Tratado de Westfalia y la retirada de sus aliados los Países Bajos de la guerra, Francia comienza a perder interés por Cataluña. Conocedor del descontento de la población catalana por la ocupación francesa, Felipe IV considera que es el momento de atacar y en 1651 un ejército dirigido por Juan José de Austria, hijo ilegítimo de Felipe IV, comienza un asedio a Barcelona. El ejército franco-catalán de Barcelona se rinde en 1652 y se reconoce a Felipe IV como nuevo conde de Barcelona y a Juan de Austria como virrey en Cataluña.

El nuevo virrey y conquistador de la ciudad, Juan José de Austria, centró todos sus esfuerzos en intentar borrar los recuerdos del conflicto, y para ello buscó la forma de festejar la victoria con el mayor lujo posible: «Don Juan José de Austria, el joven conquistador de la Ciudad Condal, dio a conocer su deseo de que las fies-

4. Rico, 2004, p. 38.

tas en cuestión fueran precisamente como las célebres del Carnaval»<sup>5</sup>. La elección del carnaval no es casual: «las fiestas y sus relaciones eran un instrumento más de negociación: ellas podían proyectar una determinada imagen de la ciudad que ayudara a mantener su reputación, exteriorizar su “confiada abnegación” y demostrar que era posible la pacífica convivencia»<sup>6</sup>; pero, además, el carnaval era la fiesta comúnmente elegida en todas las cortes de Europa para celebrar la hegemonía del monarca, así que no es extraño que Juan José de Austria centrara todo su esfuerzo en resucitar esta fiesta que llevaba doce años desterrada de Barcelona y la resucitase aún fuera de tiempo, pues se celebraron en enero de 1653 con tres días de festejos y con un éxito tal que cuando semanas más tarde llegó la fecha propia del carnaval, Barcelona volvió a celebrarlo.

Francisco Rico argumenta, con muy buenos detalles, que no es de extrañar que la ambientación de *El desdén* se sitúe en el carnaval de Barcelona como un tributo a la actualidad que está viviendo Moreto en el momento de escribir su comedia, e incluso propone a Juan José de Austria, el nuevo virrey de la ciudad Condal como modelo vivo del conde de Urgel<sup>7</sup>.

El teatro cortesano era el lugar dentro del cual la corte se celebraba así misma, el teatro clamaba por la estabilidad del sistema ante los ojos del espectador, ofreciendo el absolutismo de los Austrias como única solución posible para mantenerse a flote y velar por el orden en unos tiempos de palpables crisis y necesidades<sup>8</sup>. Una de esas necesidades fue la cuestión sucesoria de una monarquía que no tenía un heredero varón. *El desdén* trata este problema, y por ello se muestra la figura del monarca, el conde de Barcelona, como la del rey sabio y prudente al que hay que pedir consejo y que finalmente, como el elegido de Dios en la tierra bendecirá la unión de los protagonistas.

La cuestión sucesoria en el reinado de Felipe IV seguía rigiéndose por las *Siete Partidas*<sup>9</sup> redactadas en época de Alfonso X el Sabio, entre 1252 y 1284, con el objetivo de conseguir cierta uniformidad política. De las siete partidas, la segunda de ellas, regía la línea sucesoria al trono. Establecía, que a las personas ilustres no se les permitía casarse con siervas y que si un caballero tenía hijos con una de estas mujeres, no estaba obligado a criarlo y el hijo no podía heredar (T. 14, Ley 3, p. 291). También establecía que el adulterio cometido por el hombre no deshonoraba a su mujer (T. 17, Ley 2, p. 402). Sin embargo, no excluía a la mujer como heredera de la monarquía<sup>10</sup>, por lo tanto, según estos preceptos don Juan José de Austria, hijo

5. Rico, 2004, pp. 40-41.

6. Di Pastena y Varey, 1999, p. LVII.

7. Rico, 2004, pp. 40-42.

8. Greer, 1992.

9. Ver *Las siete partidas*, edición facsimilar de la de 1555, con glosas de Gregorio López.

10. La ley Sállica no se constituye en España hasta 1713 con Felipe V, quién, al subir al trono tras la Guerra de sucesión española, la hizo promulgar en las Cortes de Castilla. Según las condiciones de la nueva ley, las mujeres sólo podrían heredar el trono de no haber herederos varones en la línea principal (hijos) o lateral (hermanos y sobrinos). En 1789 el rey Carlos IV hizo aprobar a las Cortes una disposición para derogar esa ley y volver a las normas de sucesión establecidas por el código de la Siete Partidas. Sin

ilegítimo de Felipe IV no podía heredar el trono, pero sí podía acceder a él, en caso de no existir ningún heredero varón, su hija, la infanta María Teresa de Austria.

Desde este punto de vista, si nos centramos en los problemas de la corte española durante el periodo en que Moreto escribe *El desdén*, nos encontramos con que la mayor preocupación del reino es la cuestión sucesoria.

Durante el periodo en que España recupera Cataluña, Felipe IV se halla casado en segundas nupcias con Mariana de Austria. De los siete hijos nacidos de su primer matrimonio con Isabel de Borbón, solamente vive María Teresa, quién será la futura consorte de Luis XIV de Francia. El que debía ser el heredero al trono, el príncipe de Asturias Baltasar Carlos ha muerto en 1646 a los 17 años de edad y ante la urgencia de un heredero al trono, Felipe IV se casa con su sobrina, Mariana de Austria, que estaba destinada a convertirse en la esposa de su hijo recientemente fallecido. Cuando Juan José de Austria toma Barcelona en 1652 nos encontramos con que Felipe IV solamente tiene dos hijas, María Teresa que cuenta con 14 años de edad y por lo tanto se halla en edad casadera, y Margarita, fruto de su reciente matrimonio con Mariana de Austria y que cuenta tan solo un año de edad. El que será el futuro heredero al trono, Carlos II, no nacerá hasta 1661, así que en la época que nos ocupa, la pérdida de la hegemonía de los Habsburgo sobre la corona de España y la sombra de los Borbones sobre ella nubla el reinado de los Austrias. En seis años la segunda mujer de Felipe IV había traído al mundo tres infantas de las que sólo sobrevivía Margarita, y este hecho, unido a la prematura desaparición de Baltasar Carlos en 1646, había creado un problema dinástico que llevó a las Cortes, en el otoño de 1654, a plantearle al rey la posibilidad de que la primogénita María Teresa jurara después de enero del año siguiente como heredera de la corona. El asunto seguiría discutiéndose varios meses más tarde, hasta que la insólita decisión fue abandonada<sup>11</sup>.

Como vemos la cuestión sucesoria y la posible subida al trono de María Teresa de Austria era asunto de plena actualidad en los años en que se estrena nuestra comedia, 1652-1653, hasta el punto que el mismo año 1654, año en que sale a la luz la edición *princeps* de la misma, el asunto es llevado a las cortes. Es posible que Moreto aproveche esta cuestión para hacer propaganda y con este fin elige el argumento de *El desdén* tratando de concienciar al pueblo español de que es más que posible que sea la infanta María Teresa la que herede el trono de los Austrias, al igual que Diana, única hija del conde de Barcelona, heredará el condado, recién recuperado para la corona de España.

Conociendo los acontecimientos políticos que rodearon a nuestra comedia, centrémonos ahora en la reconstrucción de la fiesta y su puesta en escena para ver cómo condicionan a la misma.

embargo, la real Pragmática sanción no llegó a ser publicada hasta que su hijo Fernando VII la promulgó en 1830, desencadenando el conflicto dinástico del Carlismo.

11. A. S. F., Mediceo del principato, filza 4.973, cartas de Incontri del 24 de octubre de 1654 y del 9 de enero de 1655, en Chaves Montoya, 2004, p. 263.

### LA FIESTA CORTESANA Y SU UNIDAD TEMÁTICA

Esta hipótesis es la que propone Francisco Rico en su estudio crítico sobre el texto que nos ocupa:

El núcleo del acto segundo [...] está constituido por una danza con «*mascarillas*» (1437 +); y tiene su prolongación natural, dentro de la jornada tercera, en el vistoso cortejo de damas y galanes, «*ellos y ellas con sombreros y plumas*» (2208 +), al son de un romance donde se alude (2211) a tales atavíos. Pues bien, ambas escenas daban pie, en una representación "particular", a que algunos de los asistentes a la fiesta intervinieran como comparsa, luciéndose en el baile y la ostentación del vestido<sup>12</sup>.

Comenzaremos haciendo una diferenciación espacial, pues será el espacio fundamentalmente quién marque las reglas del juego en los estilos de escenificación de la comedia aurea, matizando que nos referiremos a espacio arquitectónico cuándo hablemos del edificio que alberga el espectáculo, *il luogo teatrale*<sup>13</sup>, término que retoma Ludovico Zorzi y que aparece por primera vez en *Le lieu théâtral a la Renaissance*<sup>14</sup>, pues en la época que nos ocupa no podemos hablar de un edificio teatral único y estable, de espacio escénico<sup>15</sup>, cuando hablemos del espacio representante en el cual evolucionan los personajes y las acciones y de espacio de la acción, cuándo hablemos del lugar dónde se desarrolla la acción dramática, que es la escenografía propiamente dicha.

Sería importante también matizar, como lo hace Ruffini en su estudio sobre la puesta en escena de *La Calandria*<sup>16</sup>, sobre las diferencias entre representación, espectáculo y fiesta. La representación no es el espectáculo. El espectáculo está formado de componentes no autónomos ni autosuficientes. Los componentes de la representación, al contrario, son autónomos y autosuficientes. La sala vacía, es decir, el espacio arquitectónico, es en sí representación; como lo es el espacio escénico sin la comedia y sin actores: el espacio arquitectónico, el espacio escénico, y la comedia son sólo una representación compuesta de diversos elementos.

El espectáculo se consigue con la unión de los elementos no autónomos y no autosuficientes, es decir: la escenografía, las luces, los actores, etc. Uniendo espectáculo y representación mediante un tema común tendremos la fiesta. La fiesta se da en un tiempo-espacio ficticio del que también forman parte los espectadores.

Como en la representación, los componentes de la fiesta son autónomos, pero la unidad reside en el tema, es decir, el tiempo-espacio ficticio. Si el tiempo-espacio ficticio de una fiesta es la celebración de una victoria, todos los componentes del cuadro se unirán en torno a este tema. Por lo tanto, tanto el espacio arquitectónico,

12. Rico, 2004, p. 30.

13. Fabri, Garbero Zorzi y Petroli Tofani, 1975.

14. Jacquot, 1968.

15. Pavis, 1990, p. 177.

16. Ruffini, 1986, p. 19.

como el espacio escénico, la comedia y todos los elementos de la fiesta serán recurrentes al tema principal: la hegemonía del monarca.

Es probable que *El desdén, con el desdén* responda a un estilo concreto: *comedia de música*<sup>17</sup>, pues varios elementos internos inclinan a pensar que se trata de una composición escrita para un ámbito palaciego, y en el palacio real en efecto se representó; la existencia de una loa en catalán, titulada *Lo desdén ab lo desdeny*, escrita posiblemente para introducir la comedia de Moreto, así lo demuestra. Hipótesis que confirman también los documentos encontrados en los archivos del Palacio Real de Madrid, donde se especifica que nuestra obra se representó en salones cortesanos<sup>18</sup>, concretamente en el Salón de Reinos, en el Saloncete y en el Cuarto de la Reina del Palacio del Buen Retiro.

Veamos ahora cómo se unen *representación y espectáculo* en torno a un tema común dentro de la fiesta cortesana en *El desdén, con el desdén*. Aceptando el hecho de que nuestra comedia fue escrita para conmemorar la recuperación de Barcelona, el tema de la fiesta sería conmemorar la hegemonía del monarca, es decir Felipe IV. De esta forma el espacio arquitectónico: el salón de Reinos, salón de la virtud de Felipe IV es ya representación, y representa el reino de España. El espacio escénico, es decir todo el dispositivo escénico implantado en el salón para la fiesta y que incluye la disposición de los invitados, representa a la corte. El espacio de la acción, es decir: la escenografía, representa la ciudad de Barcelona, y la comedia, propiamente dicha, representa la continuidad dinástica del reino. Todos estos elementos unidos, constituyen la fiesta cortesana que celebra la hegemonía de Felipe IV, fiesta que tradicionalmente solía ser la del carnaval.

Lo que queremos matizar con esto es qué la puesta en escena de *El desdén, con el desdén* no puede ser estudiada, para su correcta comprensión, de forma autónoma, sino que debe estudiarse dentro del marco de la Fiesta, pues el espacio arquitectónico y escénico nos marcan las reglas del juego así como la celebración, pues esto clarifica las intervenciones musicales. Ya que es una pieza escrita para una fiesta, y para ser representada en el salón cortesano, es decir: donde se celebrará el baile de carnaval, es lógico que el fin de la comedia diera paso al baile cortesano. Ateniéndonos a los parámetros de la fiesta y su temática existe otro estilo de escenificación, de origen italiano que también se adapta a la estilística de nuestra comedia y se trata de la *scena di città*.

Vedete l'aparato,  
quale or vi si dimostra;  
questa è Firenze vostra;  
un'altra volta sarà Roma o Pisa;  
cosa da smascellarsi per le risa<sup>19</sup>.

17. Ruiz Ruiz, 2011.

18. Archivo General de Palacio (AGP), *Administraciones patrimoniales Buen Retiro*, Caja 11.744.

19. «Mirad el escenario, / Tal como os lo presentamos: / Ésta es vuestra Florencia; / Otra vez será Roma o Pisa, / La cuestión es para desternillarse de risa» (Machiavelli, *Il principe*, p. 133).



Estos son unos de los versos con los que comienza *La mandragola* de Machiavelli, un claro ejemplo de *scena di città* renacentista italiana, que comenzaban situando la acción textualmente en la ciudad donde se desarrollaba escenográficamente. La finalidad de estas comedias era la de representar en el salón cortesano una alegoría sobre el buen gobierno y por ello situaban la acción en una determinada ciudad: Florencia en el caso de *La mandragola*. La gente era atraída al salón cortesano principalmente por la idea ilusionística de contemplar su ciudad, fielmente reproducida mediante las leyes de la perspectiva escénica, en el reducido espacio del salón cortesano. La ciudad se reproduce escenográficamente dentro del salón cortesano, que a su vez pretende ser un reflejo de ella. La *scena di città* nace con la intención de desarrollar sobre el escenario el virtuosismo de la recién descubierta perspectiva. La ciudad es la imagen ideal, la ciudad eterna, que aquí, aparte que "significada", viene indicada en el prólogo de la comedia<sup>20</sup>.

Los orígenes de la *scena di città* hay que buscarlos en las tres escenas de Vitruvio: la *trágica*, la *cómica* y la *satírica*. Pero sin embargo, aquí nos centraremos más en la simbología que en su evolución.

En España, los orígenes de la *scena di città* hay que buscarlos en el reinado de Carlos V. En Valladolid, con motivo de las bodas de Maximiliano de Austria con María, hija del emperador Carlos V, en 1548, se pone en escena la comedia nueva *Suppositi* de Ludovico Ariosto. La obra del dramaturgo ferrarés suponía, en el panorama español, la aparición de una serie de avances que ya eran, en cierto modo, usuales en el teatro italiano y aparecían configurados en la escenificación de *La Calandria* con decorado de Girolamo Genga: uso de foro en perspectiva que representa una vista de ciudad, uso de casas practicables con puertas y ventanas alineadas no en función del público, sino en la composición de un conjunto unificado para conseguir la perspectiva; lo que significa que el espacio escénico no sea el lugar elegido, sino la escena perséptica, la escena pintada: "escena a la italiana". Pero el viejo proyecto de los Austrias por introducir la escena italiana en España no culminará hasta el reinado de Felipe IV<sup>21</sup>.

Dame tu pena a entender,  
señor, por recién venido.  
Cuando te hallo en Barcelona  
lleno de aplauso y honor,  
donde tu heroico valor  
todo su pueblo pregona (vv. 3-8<sup>22</sup>).

Estos son los versos iniciales de *El desdén*, y apenas unos versos más adelante volvemos a encontrar:

Ya sabes que a Barcelona,  
del ocio de mis estados,

20. Ruffini, 1986, p. 168.

21. Maestre, 1991, pp. 186-187.

22. Rico, 2004, p. 63.

me trajeron los cuidados  
de la fama que pregon  
de Diana la hermosura,  
desta corona heredera,  
en quien la dicha que espera,  
tanto príncipe procura... (vv. 45-53).

No hay duda, la protagonista de nuestra comedia es la ciudad de Barcelona, y en ella se sitúa el espacio de la acción.

La temática de *El desdén* que comprende en sí la ciudad de Barcelona, recoge el significado común de la sala y de la escena, que como dice Ruffini en su estudio sobre *La Calandria*<sup>23</sup> se transforma en los binomios sala-ciudad, sala-teatro: escena-ciudad y ciertamente, escena-teatro. La escena en perspectiva representa un ambiente urbano idealizado que se representa en la sala.

El lugar para la fiesta, en lo que respecta a tiempo-espacio ideal, es la ciudad, y por tanto su vínculo con la escena que representa la ciudad. Ciudad y teatro se miran en un espejo, la una en el otro, la ciudad se simboliza en el teatro; el teatro se proyecta en la ciudad. La ciudad, por tanto, se convierte en el tema principal del evento festivo para la auto-celebración de la corte. La escena se prolonga en la sala porque la escena es la sala y, viceversa, porque la sala es la escena<sup>24</sup>. La corte mira la escena y se reconoce en ella, sabiendo que ella misma forma parte del espectáculo.

La escenografía representa el ambiente urbano de la ciudad, pero no tanto la ciudad en la que se desarrolla el espectáculo ni la ciudad lugar de la representación teatral, sino más bien la ciudad misma como espectáculo, en la cual se integra la representación teatral. La ciudad simboliza como el monarca toma posesión de cada cosa y pone orden en el espectáculo de mundo. Si el teatro es la ciudad y la ciudad pertenece al príncipe, por tanto también el teatro es del príncipe.

Ésta y no otra es la temática de *El desdén, con el desdén*, el orden de las cosas. Diana con su desdén peca contra natura y pone en peligro el orden natural y con él la continuidad dinástica. Su padre, el conde de Barcelona, será el encargado de poner a su alcance al mayor número de pretendientes posible y facilitarles el camino para conseguir recuperar el orden y la armonía de la corte, es decir: la ciudad de Barcelona, que está representada simbólicamente en el aparato escenográfico y realmente en la corte que se encuentra en la sala y asiste a la representación para mirarse a sí misma y celebra la victoria de la recién recuperada ciudad, que vuelta a la corona española será de nuevo guiada por el buen gobierno de Felipe IV.

De este modo, Moreto nos presenta a sus personajes, enmarcados en un cuadro festivo y sutil, para defender su rol escénico. Carlos representa el espacio público donde se persigue el reconocimiento social y la gloria del vencedor, ambos, elementos fundamentales en un caballero noble. Este mismo espacio es compar-

23. Ruffini, 1986, p. 139.

24. Ruffini, 1986, p. 169.

tido por los demás pretendientes de Diana, así como por su padre. Honor, decoro y lealtad estarán siempre presentes como atributos indiscutibles de la nobleza, y los caballeros pretendientes de la dama, pese a la rivalidad evidente entre ellos, guardan una especie de camaradería, por la condición de caballeros que comparten. Así, celos, intrigas, sospechas, riñas.... no tienen lugar en su código moral: «nobleza obliga».

Nobleza que también las damas comparten y que las obliga a mantener una lealtad a prueba de celos y envidias. El código de la época no permite bajos instintos entre su nobleza; el código de Moreto tampoco lo permite en los personajes pertenecientes a la escala social más baja, por ello, Polilla muestra también una lealtad hacia su amo que supera todas las pruebas, su actuación estará siempre encaminada a lograr el bienestar de su señor, ajeno al suyo propio. Las damas que acompañan a Diana, lejos de mostrar una actitud mezquina, acatan perfectamente estos ideales nobles que la obra defiende, así, aun buscando su propia felicidad, anteponen la de su señora en una demostración de lealtad sin límites.

Encontramos, pues, una sociedad perfecta, armónica e idealizada; con las virtudes derivadas de una noble cuna, de unos altos ideales, de una exquisita educación...; sostenida en un mundo sutil, de bellos jardines y lujosas estancias, y acunada por melodías alegres y versos galantes. En este maravilloso entorno los personajes pueblan jardines y estancias sin someterse a más restricción que la del decoro y la de las normas impuestas por la sociedad cortesana. Manteniendo un sutil juego de encuentros y desencuentros que se desarrollan bajo la alegre atmósfera del carnaval, reflejo indiscutible de esta sociedad despreocupada entregada al galanteo.

El carnaval era desde el renacimiento, la fiesta elegida para conmemorar la hegemonía del príncipe, así que no es de extrañar, que Juan José de Austria, eligiese esta fiesta para celebrar su conquista de la ciudad de Barcelona, lo que explica su empeño porque fuese ésta y no otra la que conmemorase la victoria, hasta el punto de que la celebró incluso fuera de la fecha habitual.

Es lógico pues que Moreto, al centrar la acción en la ciudad de Barcelona, aprovecharse la ocasión que le brindaba la celebración del carnaval, impuesta por Juan José de Austria, para introducirlo en su comedia y de esta forma enfatizar la línea temática principal, la hegemonía del príncipe sobre Barcelona y la recuperación del buen gobierno en la ciudad.

Teniendo presente todo lo que hemos hablado, no sería muy desatinado pues, apuntar que cuándo Moreto escribe *El desdén* está pensando en Felipe IV que vuelve a ser conde de Barcelona tras expulsar a Luis XIII de Francia que ha ostentado el título por un breve espacio de tiempo, y por tanto es lógico pensar también que, una vez instituido nuevamente Felipe IV como soberano de Barcelona, la comedia celebre la hegemonía del monarca y centre toda su trama en la cuestión sucesoria y la continuidad del reinado. Por tanto, podríamos decir que Felipe IV es el conde de Barcelona, padre de Diana, que aparece en *El desdén* y es posible y casi lógico pensar que el personaje de Diana se escribió pensando en María Teresa, la hija de

Felipe IV que se encuentra en edad casadera en esos momentos. Esta hipótesis, por supuesto, ensombrecería la que apunta a Juan José de Austria como modelo vivo del conde de Urgel, pretendiente de Diana, pues aunque son conocidas las pretensiones de éste a casarse con su propia hermanastra, Margarita para poder de este modo acceder al trono, y no sería de extrañar que sus intenciones anteriores fuesen casarse con María Teresa, también son bien conocidas las negativas a este respecto por parte de Felipe IV. Sin embargo, nuestra hipótesis de que Felipe IV sea el conde de Barcelona que aparece en *El desdén* y Diana esté inspirada en su propia hija, María Teresa, es una opción más plausible si analizamos minuciosamente la simbología del lugar en que se representó nuestra comedia: el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro, modelo de salón de la virtud del príncipe y lugar elegido para celebrar su buen hacer y gobierno. Jamás en el salón de la virtud del monarca se elogiará a un hijo ilegítimo del rey, pues este salón está construido específicamente para celebrar las virtudes del monarca y no sus debilidades terrenales.

#### **EL SALÓN DE REINOS. EL SALÓN DE LA VIRTUD DE FELIPE IV Y EL ESPACIO ESCÉNICO DE *EL DESDÉN, CON EL DESDÉN***

Es difícil determinar dónde se estrenó *El desdén* pues no se conocen documentos que certifiquen su estreno, pero teniendo presente que el año de estreno debió estar entre 1652-1653, probablemente fue en el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro<sup>25</sup>.

Cuando se escribían comedias expresamente para ser representadas en el Retiro resultaba obligada una alusión al palacio<sup>26</sup>, aunque esta alusión también podía ser de forma alegórica o indirecta, como ocurre en *El desdén*, dónde toda la acción se desarrolla en el *Palacio* del conde de Barcelona, es decir, el *Palacio* de Felipe IV: el Palacio del Buen Retiro.

El Salón de Reinos se hallaba en el ala norte del palacio. De planta rectangular, medía 34, 6 metros de largo por 10 metros de ancho y con una altura de 8 metros. Una balconada de hierro rodeaba toda la sala. Esta balconada, donde se colocaban asientos, permitía a los cortesanos contemplar el espectáculo desde arriba, una idea que ya encontrábamos en el patio del palacio Pitti en Florencia y también en el Salón Margarita <sup>27</sup>de Milán. El techo iba pintado al fresco con grutescos dorados y entre los lunetos de las ventanas estaban, y aún hoy están, pintados los escudos de los veinticuatro reinos de la monarquía española. Estos escudos son los que le da-

25. Sobre este punto ver Ruiz Ruiz, 2011, pp. 169-170.

26. AGS (Archivo General de Simancas), TMC, leg. 3764, 7 de julio de 1638 (Coliseo), en Brown y Elliott, 1981, p. 241.

27. Este salón fue construido con motivo de la visita de Margarita de Austria a su paso por Milán en su viaje hacia España para su enlace matrimonial con Felipe III y en honor a ella llevaba su nombre. En opinión de la historiadora Paola Ventrone, es posible que la introducción de la barandilla en la disposición del salón respondiese a un intento de recrear los Corrales de Comedias españoles, ya que el salón se construye para agasajar a la futura soberana de España. Un incendio en 1778 destruyó este salón y en la actualidad, en su lugar, se encuentra el famoso Teatro alla Scala. Ver Ventrone, en prensa.

ban el nombre al salón. Los elementos decorativos más importantes eran las pinturas que colgaban de las paredes. Entre las ventanas a los lados, colgaban doce grandes escenas de batallas encargadas expresamente a tal fin, y que reproducían las grandes victorias logradas por Felipe IV. Encima de cada una de las ventanas inferiores se encontraban diez escenas de la vida de Hércules pintadas por Zurbarán. Cinco retratos ecuestres de la familia real pintados por Velázquez, situados a ambos lados de las dos puertas cuatro de ellos y un quinto sobre la puerta principal, completaban el resto de la decoración.

Dos principios regían la decoración del Salón de Reinos: analogía y narración, y de estos dos principios la serie de diez cuadros dedicada a Hércules se decantaba por el primero de ellos.

Para comenzar, Hércules era símbolo popular de la Virtud, y por lo tanto se relacionaba directamente con la simbología del salón, pues era tradicionalmente identificado con el sol, otro símbolo de la virtud. Sus doce pruebas fueron a veces comparadas con los 12 símbolos del zodiaco, por los cuales transitaba Hércules como el sol. También Felipe IV era el cuarto Felipe, al igual que el Sol era el cuarto en la jerarquía de los planetas, y por ello llegaría a ser conocido como «el Rey Planeta». La analogía entre Hércules y Felipe IV era rápidamente identificable.

Hércules además era símbolo de fortaleza y en el transcurso del siglo XVI, este Hércules virtuoso y heroico se constituyó como símbolo del príncipe. Este vínculo entre Hércules y el príncipe se vio reforzado por el gran número de soberanos que creían ser sus descendientes y lo cierto es que los reyes de España podían reclamar este derecho mejor que ningún otro, pues uno de sus trabajos más importante, la captura de los rebaños del rey Gerión, se creía que había tenido lugar en la costa sur de España. Los sucesos tanto de la historia antigua como de la moderna se conjuraron para hacer de Hércules el símbolo lógico de los Habsburgo de España.

El segundo de los principios que rigen su decoración, la narración, representada en la serie de pinturas de batallas conmemorativas de las victorias del rey. Doce fueron el número de victorias representadas, número que a su vez evocaba los doce trabajos de Hércules. En el muro norte del salón se encontraban: el cuadro perdido de *La expulsión de los holandeses de la isla de San Martín*, de Eugenio Cajés, *El sitio de Rheinfelden*, de Vicente Carducho, *El socorro de Brisach*, de Jusepe Leonardo, *El socorro de la plaza de Constanza*, de Vicente Carducho, *La recuperación de la isla de Puerto Rico por don Juan de Haro*, de Eugenio Cajés y *La recuperación de la isla de San Cristóbal por don Fadrique de Toledo*, de Félix Castelo. En el muro sur se encontraban: *La recuperación de Bahía*, de Juan Bautista Maíno, *El socorro de Génova por el segundo marqués de Santa Cruz*, de Antonio de Pereda y Salgado, *La victoria de Fleurus*, de Vicente Carducho, *La rendición de Juliers*, de Jusepe Leonardo, *La rendición de Breda*, de Diego Velázquez y *La defensa de Cádiz contra los ingleses*, obra de Zurbarán.

Como ya hemos dicho, el objetivo de los cuadros de batallas era enaltecer el poder y la gloria del monarca, y para lograr este objetivo se tenían que relacionar con el resto del esquema decorativo.

Ya hemos hablado anteriormente de que uno de los objetivos del gobierno de Olivares fue la *Unión de Armas*, que entre otros problemas llevó a la pérdida de Barcelona. Sin embargo, Olivares era un hombre tenaz y no dejó pasar la oportunidad de exponer en el Salón de Reinos su doctrina en términos visuales, la cual constituía el núcleo de sus planes de futuro para la monarquía. En el techo del salón se podían contemplar los veinticuatro escudos de armas de la corona española dando inmediatamente al espectador la idea del gran número de reinos sujetos por vasallaje a ella. En el extremo donde se situaba el trono se encontraban los escudos de Castilla-León y Aragón y en el extremo opuesto, los de Portugal y Navarra, los cuatro reinos principales de la corona. El resto de los escudos se hallaban distribuidos por los lados norte y sur del salón:

El efecto global del conjunto también debía subrayar esa «recíproca correspondencia» [...]. Si el espectador bajaba después la mirada al ciclo de Hércules, no podría por menos de ponderar la lucha incesante que era preciso mantener para defender a reinos tan diversos de la herejía, la subversión y la agresión. Por último, en las escenas de batallas, que a través de los océanos abarcaban desde Flandes e Italia a Puerto Rico y Brasil, quedaba gráficamente manifiesta la dedicación del monarca a la defensa de su imperio universal, dedicación en la que iba implícito el proyecto de Olivares de la Unión de Armas. El rey no podía seguir defendiendo sus territorios a menos que éstos combinaran voluntariamente sus recursos para hacer frente al enemigo común<sup>28</sup>.

Por supuesto este lugar concebido como apología al monarca, no podía estar completo sin su presencia, tanto física, presidiendo los festejos desde el trono, como pictórica. La cuestión de la sucesión y la continuidad de la dinastía de los Austrias no podía faltar en el Salón, de este modo en el muro oeste, se encontraban tres retratos ecuestres de Felipe IV, Isabel de Borbón y el príncipe Baltasar Carlos, y en el muro este los retratos ecuestres de Felipe III y la reina Margarita de Austria, todas obras de Velázquez y también en el Museo del Prado.

El salón estaba indudablemente diseñado con el fin de hacer propaganda política del buen gobierno de Olivares en la corte de Felipe IV y los destinatarios de esta propaganda eran los aristócratas y las personas de cierto nivel social, ya que podían ser admitidos en el salón si lo deseaban. El Salón era uno de los grandes lugares de reunión de la corte y, aunque se usó para acontecimientos de estado en alguna ocasión, su uso principal fue la celebración de fiestas y espectáculos.

Como podemos ver, no existía un lugar mejor que el Salón de Reinos para representar por primera vez *El desdén, con el desdén* conmemorando de este modo la recuperación de Barcelona tras el conflicto originado por su rechazo a la *Unión de armas* propuesta por Olivares, celebrando al mismo tiempo la hegemonía de Felipe IV que vuelve a ser conde de la ciudad, vueltas ahora las miras al problema más inmediato que amenaza la corona: la cuestión sucesoria. ¿Qué mejor lugar que éste, construido con el fin de ser una apología a las victorias de Felipe IV y las estrategias políticas de Olivares con su idea de la *Unión de Armas*? Un lugar realizado

28. Brown y Elliott, 1981, p. 179.

con el propósito de ensalzar la virtud del rey y asegurar a la corte la sucesión de la dinastía monárquica y qué a este propósito usa tanto el testimonio escrito como el gráfico sirviéndose para ello tanto de la analogía como de la narración. No había mejor lugar que este para representar *El desdén, con el desdén*, pues, a parte de los motivos ya alegados, los dos principios que regían el salón de la Virtud, sociedad en armonía y bien gobernada que celebra la hegemonía del príncipe, no sólo se encuentran en el conflicto y su resolución, como ya hemos visto con anterioridad, sino que también se encuentran intrínsecos en el texto de nuestra comedia en dos elementos fundamentales de su dramaturgia: la ciudad y el carnaval.

La fiesta cortesana, tiene el deber de gastar lo más posible. En ella la riqueza no se gana, sino que se exhibe para que el espectador se pregunte asombrado cuál no será el poder de quién todo eso hace para, aparentemente, alcanzar tan poca cosa, para la brevedad de unos instantes de placer<sup>29</sup>. Esta búsqueda por la ostentación cortesana hace necesario que se importen de Italia a los grandes escenógrafos que traerán a nuestro país su práctica escénica e influenciarán todo el teatro venidero. Como bien dice Neumeister,

la fiesta cortesana es «un instrumento, un arma incluso, de carácter político». Cuando Felipe IV en 1626 logra traer a Madrid a Cosimo Lotti, escenógrafo florentino y discípulo del famoso Bernardo Buontalenti, alcanza más, para la ostentación de su poder, que si hubiera ganado una batalla. Madrid le debe a Lotti la primera ópera española, *La selva sin amor*, de Lope de Vega, y el primer teatro fijo, el del Buen Retiro<sup>30</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- Archivo General de Palacio (AGP), *Administraciones patrimoniales Buen Retiro*, Caja 11.744.
- Brown, Jonathan, y Elliott, John H., *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Chaves Montoya, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid (Área de Gobierno de las Artes), 2004.
- Di Pastena, Enrico, y Varey, John E., «Edición y estudio preliminar», en Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, Barcelona, Crítica, 1999, pp. IX-C.
- Fabri, Mario, Garbero Zorzi, Elvira, y Petroli Tofani, Anna Maria, *Il luogo teatrale a Firenze*, introduzione di Ludovico Zorzi, Catalogo della mostra, Milano, Electa Editrice, 1975.

29. Neumeister, 1989.

30. Neumeister, 1989.

- Greer, Margaret R., «Los dos cuerpos del rey en Calderón: *El nuevo palacio del Retiro* y *El mayor encanto, amor*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 975-984.
- Jacquot, Jean (ed.), *Le lieu théâtral a la Renaissance*, París, CNRS, 1968.
- Las siete partidas*, edición facsimilar de la de 1555, con glosas de Gregorio López, Madrid, Boletín Oficial del Estado, 1999.
- Machiavelli, Niccolò, *Il principe. Commedie*, a cura di Giovanna Bonetti, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1968.
- Maestre, Rafael, «Escenotecnia de los "Salones Dorados"», en *Espacios teatrales del barroco español. XIII jornadas de Teatro Clásico*, ed. José María Díez Borque, Kassel, Edition Reichenberger, 1991, pp. 192-193.
- Neumeister, Sebastián, «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo», en *La escenografía del teatro Barroco*, ed. Aurora Egido, Salamanca, VIMP, 1989, pp. 141-159.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1990.
- Rico, Francisco, «Edición introducción y notas», en Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, Madrid, Castalia, 2004, pp. 9-57.
- Ruffini, Franco, *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino*, Bologna, il Mulino, 1986.
- Ruiz Ruiz, Inmaculada, *La influencia de la puesta en escena cortesana italiana del siglo XVI, en una pieza española del siglo XVII: «El desdén, con el desdén» de Agustín Moreto*, Tesis doctoral, Milano, Universidad de Málaga y Università Cattolica del Sacro Cuore, 2011.
- Ventrone, Paola, «Margherita d'Austria a Milano fra lutto e festeggiamenti d'occasione: il programma del soggiorno», en *Il viaggio attraverso l'Italia di Margherita d'Austria regina di Spagna, 1598-1599. Ingressi feste cerimonie. Atti del convegno (Pisa, 21-23 settembre 2006)*, ed. Maria Ines Aliverti, Pisa, ETS, en prensa.