Un replanteamiento de la figura del galán a partir de algunas comedias de enredo de Moreto

Delia Gavela García
Universidad de La Rioja

En el estudio de tipos dramáticos de la comedia de capa y espada son muchas las voces que vienen señalando la necesidad de tener en cuenta la evolución de este subgénero a la hora de determinar sus rasgos definitorios. Sin querer entrar en cuestiones genéricas que nos llevarían por otros derroteros, cabe mencionar los trabajos de Arellano [1996, 1988 y 1999] y Oleza Simó [1986, 1990 y 1997: IX-LIII] en los que se establecen, entre otras muchas, unas características para el galán muy alejadas de los rasgos de altruismo, valor, entrega amorosa y nobleza, que se han señalado como inherentes al prototipo masculino de comedia.

Los personajes «hampescos» que ocupan la función de protagonistas en las primeras obras de Lope responden a calificativos como truhanes, facinerosos, pícaros, parásitos, desleales... A esto se puede objetar que estas obras son las precursoras de la futura comedia de enredo y, por tanto, estos personajes no deberían ser considerados a la hora de perfilar a este tipo dramático. Sin embargo, estos rasgos se prolongan más allá de los ensayos que Lope realizó durante el XVI para consolidar su fórmula dramática.[1] Con el tiempo, el

[1] Oleza Simó señala cómo *El anzuelo de Fenisa* (1604-1606) y *El caballero de Illescas* (¿1601?-1603) mantienen cierta fidelidad a lo que él llama el subgénero picaresco de obras tempranas como *Las ferias de Madrid* (1585-1588), *El rufián Castrucho* (h. 1598) o *El caballero del milagro* (1593-1598). Ver su estudio preliminar a *Peribáñez*, 1997: XXII.

carácter delictivo de estos galanes lopescos va dejando paso a una versión más moderada del personaje, que conserva solamente comportamientos imprescindibles para su supervivencia —*¿De cuando acá nos vino?* (1610-1612), *La dama boba* (1613), etc.—. Dejando ya a Lope y las fases iniciales del subgénero, Mackenzie señaló también la presencia de galanes atípicos en autores del ciclo calderoniano como Cubillo (*Las muñecas de Marcela*), Antonio de Solís (*Amor al uso*) o Rojas Zorrilla (*Abrir el ojo*), quien, incluso en los galanes «parleros y razonadores» de sus comedias pundonorosas (*Obligados y ofendidos, Sin honra no hay amistad*), busca argumentos discursivos para que salven la honra sin usar la espada [1993: 84-85]. De igual forma, Pedraza Jiménez ha señalado la necesidad de dividir la obra cómica de Rojas Zorrilla en comedia pundonorosa y comedia cínica. Esta última se distingue por la catadura moral de los personajes: «la figura del gracioso, aunque sigue existiendo [...] pasa a un segundo plano porque los protagonistas absorben sus rasgos: cobardía, materialismo, desinterés por el ideal» [2003: 210]. A este rápido repaso, no queda más que añadir un título de Salas Barbadillo que habla por sí mismo: *Galán, tramposo y pobre.*

Por eso si en las creaciones de Agustín Moreto, mediando el siglo XVII, encontramos también protagonistas masculinos acerca de los cuales Mackenzie afirma que «[e]n lugar de crear galanes tradicionales, bien vestidos y románticamente enamorados, Moreto, como Rojas, prefiere crear galanes faltos tanto de dinero como de escrúpulos, que adoptan una postura cínica y materialista hacia la vida y sobre todo hacia el amor y el casamiento» [1994: 113], quizás haya que replantearse de dónde se toman los rasgos con los que se suele perfilar a este tipo dramático «tradicional»: ¿pesan demasiado los galanes de subgéneros menos cómicos?, ¿vienen determinados por los protagonistas de las comedias más difundidas (*Las bizarrías de Belisa* de Lope, *La dama duende*, *No hay burlas con el amor* calderonianas, etc.)? o simplemente es una cuestión de mayor abundancia de unos que de otros. Sin querer hacer desaparecer a todos los galanes que han engrandecido durante siglos el concepto del honor patrio, parece necesario reivindicar para cierto tipo de comedia la presencia de otra modalidad de protagonistas, menos modélicos pero igualmente ligados a una tradición que se acerca a los derroteros de la picaresca.

Gracias al impulso que los estudios sobre el teatro del Siglo de Oro vienen experimentando en las últimas décadas se están redescubriendo figuras injustamente relegadas a un segundo plano en el elenco de los dramaturgos

más representativos del período.[2] En el caso de Moreto no sólo es necesario actualizar la importancia de su producción sino revisar, y para ciertos aspectos desterrar, los marchamos asignados por sus contemporáneos y asumidos por la crítica posterior. Su costumbre de refundir obras ajenas ha llenado buena parte de los estudios que se le han dedicado y ha mediatizado la opinión de muchos críticos acerca de sus estrategias dramáticas. Sin embargo, no tener en cuenta la fuente de la que parten algunas de sus obras también resulta peligroso a la hora de establecer conclusiones acerca del funcionamiento de ciertos rasgos de sus comedias. En el presente trabajo nos proponemos analizar la función y el comportamiento del galán principal de algunas de las comedias de enredo moretianas en un intento de extrapolar diversas conclusiones sobre este tipo dramático. Para ello, partiremos de su actuación interna en cada comedia, pero no eludiremos revisar al personaje que fue su antecedente, cuando lo tengan.

Volviendo a la afirmación anteriormente mencionada de Mackenzie acerca del carácter amoral de los galanes moretianos de comedia, la estudiosa establece esta conclusión basándose en cuatro obras: *De fuera vendrá, No puede ser, El lindo don Diego* y *El parecido en la corte* basadas en *¿De cuándo acá nos vino?, El mayor imposible* de Lope de Vega, *El Narciso en su opinión* de Guillén de Castro y *El castigo del penséque* de Tirso de Molina.[3] La investigadora considera especialmente disimulado el comportamiento de Fernando en *El parecido*, pues oculta su engaño tras la treta de su criado Tacón de hacer que suplante la identidad de otro caballero y al tiempo se finja amnésico. De esta forma nunca ha de mentir, pues niega una y otra vez ser don Lope, pero todos lo achacan a su enfermedad. A continuación sitúa a otros dos galanes que se dejan arrastrar por las urdimbres de sus criados: don Juan en *El lindo*, que cede a Mosquito el papel de artífice para eludir la responsabilidad, y don Félix, en *No puede ser*, algo más ingenuo y manipulado por su criado Tarugo. Por último resalta el carácter cínico de Lisardo en *De fuera vendrá,* capaz de improvisar constantemente engaños para salvar situaciones.

---

[2] Congresos como el celebrado en Milán —*Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular* (Congreso Internacional organizado por la Universidad de Milán y el GRISO de la Universidad de Navarra, Gargnano del Garda, 18-21 de septiembre de 2005)— ponen de manifiesto la atención que empiezan a despertar estos autores.

[3] Christiane Jouise compara también *Los milagros del desprecio* de Lope con *No puede ser*. Trabajo citado por Mackenzie, 1994: 119. En el presente trabajo nos hemos basado en la fuente más reconocida. Para otros datos sobre antecedentes de las obras moretianas, ver Kennedy, 1932, y Casa, 1966.

El caso de *De fuera vendrá*, que conozco bien por estar preparando su edición[4] y por haber editado su fuente lopesca *¿De cuándo acá nos vino?*, me puso de manifiesto la importancia de tener en cuenta el antecedente del personaje para poder identificar las innovaciones aportadas por Moreto. Cierto es, como hemos señalado en otro lugar [Gavela García, 2007], que Lisardo aventaja a su modelo en inteligencia y en falta de escrúpulos para utilizar a su amigo e incluso a su dama con el fin de lograr sus propios intereses. También se muestra moralmente más trasgresor abrazando a su enamorada y visitando su aposento. Sin embargo, todos estos rasgos, aunque más atenuados, ya estaban presentes en Leonardo, el protagonista de *¿De cuando acá nos vino?,* quien destaca sobre su sucesor por su materialismo.[5] Lo que hace más tolerable al personaje lopesco son sus dudas y remordimientos por el engaño que protagoniza y los rasgos exculpatorios de buen soldado con los que se abre la obra. A pesar de no contar con estas excusas, el comportamiento de Lisardo no vulnera la justicia poética cuando consigue sus fines, pues todas las tintas de la culpabilidad se cargan sobre la figurona y protagonista de esta obra, doña Bárbara. Por lo tanto, en este caso Moreto no hace más que incrementar algunos de los rasgos amorales ya presentes en el personaje de Lope.

¿Qué ocurre con las fuentes de las otras tres comedias? En *El mayor imposible* de Lope de Vega se encuentra el motivo principal que desencadena el enredo: ese imposible es el guardar una mujer, máxima que da título a la comedia moretiana. Por lo que respecta al comportamiento del protagonista, en ambas obras está presente un móvil inicial ajeno al sentimiento del galán para enamorar a la dama. Lisardo o don Félix, según se trate de la obra lopesca o moretiana, se pliegan a la petición de la reina, en el primer caso, o de doña Ana, en el segundo, que pretenden desengañar a un segundo galán, celoso de su honor, sobre la imposibilidad de guardar a su hermana si ella no quiere. En ambos casos hay un momento de frivolidad por parte de los protagonistas, dispuestos a engañar a las damas con sus galanteos. Cierto es que en la comedia lopesca existe una mayor justificación para este comportamiento en el hecho de que quien lo pide es su reina, a la que debe obediencia:

---

[4] Colaboro en el proyecto de investigación I+D *La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus Comedias (I)*, ref. HUM2004-2289/FILO, dirigido por María Luisa Lobato, en proceso de publicación.

[5] Leonardo pide explícitamente el dinero para la dispensación y lo invierte en pagar deudas y comprarse una cadena por si vienen tiempos peores. Lisardo, que no lo pide, lo gasta en un regalo para su dama.

LISARDO Porque he mudado
de amor y de pensamiento.
RAMÓN ¿Qué beleta al fácil viento
causa más risa al texado,
de verla en tantas mudanças,
como me causas a mí?
¿Ayer, no la amabas?
LISARO Sí,
y con justas esperanças.
RAMÓN ¿Pues qué bendabal te dio,
son zelos o son enojos?
LISARDO Son vnos nueuos antojos
a que desde oy me obligó
la que me puede mandar
que mude de pensamiento
si puede ser fundamento
de amor el mandarme amar.
[*El mayor imposible*, acto I, 527-543][6]

A don Félix le mueve el deseo de servir a una dama en una empresa que no le es desagradable:

D.ª ANA Don Pedro, señor don Félix,
es mi galán y mi deudo,
y por ciertas prevenciones
dilato mi casamiento,
estando ajustados ya
entre los dos los conciertos.
Para hacerle mi marido
quisiera hacerle más cuerdo
y para desengañarle
de tan loco pensamiento.
Su hermana es rica y hermosa;
si vos...

[6] En las obras que no son de Moreto, citamos siguiendo la edición virtual del *Teatro Español del Siglo de Oro* (*TESO*), Chadwick-Healey. Respetamos las grafías, pero modernizamos acentuación y puntuación. El número que acompaña al título corresponde al número de línea, que no al de verso, de la mencionada edición.

D. Félix Tened, que ya entiendo,
y me proponéis lo mismo
que ha pensado mi deseo.
¿No es que yo la galantee?
[*No puede ser el guardar una mujer*, 190-191][7]

Diana es víctima de un engaño durante muy pocos versos, ya que muy pronto aflora el verdadero sentimiento:

Lisardo Aquí
viene, señora, el retrato.
Reyna No ha sido el pinzel ingrato.
Lisardo Ni yo al dueño.
Reyna ¿Cómo ansí?
Lisardo De burlas pensé querer,
de veras la quiero ya.
[*El mayor imposible*, acto II, 10-16]

Algo más se resiste el galán a reconocer su amor en la obra moretiana, cuando al comienzo del segundo acto afirma:

D. Félix ...Yo tenía inclinación
de doña Inés al recato;
y mirando en su retrato
su divina perfección,
me dejó tan satisfecho
su hermosura, que he pensado
que por él se me ha pasado
el original al pecho
[...]
Aunque inclinado me siento,
y aun algo más que inclinado,
aún no llego a enamorado.
[*No puede ser el guardar una mujer*, 194]

También está presente en la fuente la trasgresión al honor que supone que el galán entre, mediante un engaño de su criado, en casa de la dama y

[7] Para las obras moretianas citamos por la edición de Fernández-Guerra y Orbe, 1950. Actualizamos acentuación y suprimimos las mayúsculas iniciales de los versos.

consiga pernoctar allí. En *El lindo don Diego*, don Juan permite el engaño que traza y ejecuta el criado Mosquito sólo si no se ve involucrada su prima la condesa —cuya personalidad quiere suplantar el enredador— y él no debe intervenir:

D. Juan ¡Jesús, que gran disparate!
¿Yo me había de atrever
con mi prima a esa indecencia?
[...]
D. Juan Si deste modo ha de ser,
Yo permitillo no puedo.
Mosquito Si ha de saberse el enredo,
Ella, ¿qué puede perder?
Y si esto te escama aún,
¿Hay más de hacer yo el papel
in solidum, sin que en él
entres tú de *mancomun*?
D. Juan Sin que me des por autor,
hazlo tú.
[*El lindo don Diego*, 358]

Una vez más en el antecedente de Guillén de Castro, *El Narciso en su opinión*, ya estaba presente la intervención del criado para urdir la treta: en este caso será la hermana del marqués la que sirva de anzuelo para el lindo don Gutierre. Al contrario que en los casos anteriores, el antecedente del galán manifiesta menos prejuicios que don Juan a la hora de utilizar a su hermana, pues tras un ligero titubeo acepta el engaño:

Tadeo Linda traça, no te aflijas,
se me ha ofrecido en vn punto.
[...]
¿Tú no tienes vna hermana
con tanta opinión de linda,
que es vn estremo en la Corte?
[...]
¿Pues como harías
que don Gutierre la vea,
y que piense que le mira
con terneza y con amor?

Pues por poco que lo finja,
pensará que por él muere:
que en los ayres facilita
estas cosas su opinión,
engañándose ella misma;
y es tan vano y presumido,
que si la ve y se encapricha
en alcançalla, y tener
vn cuñado Señoría,
que me maten si en vn punto
no se ofende y no se oluida
de su prima y de su tío.

MARQUÉS Cosa fuera peregrina,
mas está mi hermana ausente,
porque se fue con mi tía
a vna de mis aldeas,
donde estará algunos días.
Y aunque en Madrid estuuiera,
¿cómo a mi hermana podía
metella yo en essas cosas?
Son diligencias perdidas
quantas hago.

TADEO ¿En esso topas?
Busca vna hermana fingida,
pues no tienes en tu casa
la verdadera.
[*El Narciso en su opinión*, acto II, 264-302]

En el caso de *El parecido en la corte*, se ha tomado de la comedia original de Tirso, *El castigo del pensequé*, el punto de partida: don Rodrigo —don Fernando en la obra moretina— llega a una ciudad flamenca sin dinero, en busca de mejor suerte, y al ser confundido, por su parecido, con un hidalgo respetable de la villa, ausente desde hace tiempo, decide aprovecharse. Respecto a lo que ahora nos interesa, la aceptación del engaño por parte del protagonista siguiendo los consejos de su criado, Chinchilla, ya estaba presente en el antecedente tirsiano:

CHINCHILLA [...] ¿Estás sin seso?,
¿desta ventura te pesa?

Hallas aquí padre y madre,
qué comer y qué cenar,
quando acabas de llegar
sin blanca; llámase padre
tuyo un viejo, que en caxones,
para que vivas triunfando,
le deven de estar maullando
gatos llenos de doblones.
¿Y escúsaste, mentecato?
Di que eres Otón, Enrico,
Valdovinos, mono, mico,
Herodes y Mauregato.
[*El castigo del pensequé*, acto I, 207-219]

D. Rodrigo Con todos cumplo callando,
lo que dizen otorgando:
tú en aquesto me metiste,
¿que he de hazer?
[*El castigo del pensequé*, acto I, 868-871]

Como también lo estaba que su duda a llevar a cabo esta treta radique en el miedo a ser descubierto:

Chinchilla Alegre y ufano estás.
D. Rodrigo no quisiera que después
pagáramos por entero.
Chinchilla ¿Cómo?
D. Rodrigo Si me an recebido
aquí por Otón fingido,
y viniesse el verdadero,
¿qué he de hazer?
Chinchilla Ya se avrá muerto.
[*El castigo del pensequé*, acto I, 464-471]

Sin embargo, la culpabilidad por la identidad fingida deja de interesar a Tirso, que hace discurrir su obra por otros derroteros, a partir del segundo acto.

No se puede decir lo mismo de Moreto, quien sigue explotando el riesgo que supone el engaño hasta que finalmente aparece el suplantado. Pero incluso en

este caso, Tapón, al final del segundo acto, le sigue animando a que continúe, aferrándose al amor que le ha tomado su supuesto padre:

D. Fernando Pues, ¿qué he de hacer si sabes lo que pasa?
¿Quieres tú que a un desaire me aventure,
pues no es posible que el engaño dure,
en viniendo su hijo?
Tacón Cierto que estás prolijo;
no saldrá el viejo ya de la quimera,
aunque el mismo hijo pródigo viniera.
[*El parecido en la corte*, 322]

Vemos, por tanto, cómo la actuación poco honrosa de los galanes protagonistas ya estaba presente en sus antecedentes, aunque es cierto que en tres de las cuatro obras Moreto carga las tintas para hacerlos más indecorosos. Sin embargo, el mero hecho de la selección de las obras que refundió también debe ser tenido en cuenta a la hora de determinar el tipo de galanes que el autor pretendía retratar. Para confirmar esta voluntariedad del dramaturgo hemos querido sumar a la selección anterior otras dos obras sin fuente conocida: *Yo por vos y vos por otro* y *La ocasión hace al ladrón*.

En la primera, la trasgresión de los galanes, también aconsejada por el criado Motril, se basa en fingir un defecto para ser rechazados por la dama a la que no se ama. Así, don Enrique se finge liviano sabiendo que doña Margarita es celosa e Íñigo se muestra exageradamente celoso con Isabel, que gusta de un trato más relajado. El fin es conseguir intercambiar a las damas, que se han enamorado erróneamente, según las preferencias de los galanes, por un envío equivocado de retratos. Este comportamiento entra, más que los tratados hasta aquí, dentro de la órbita del engaño amoroso al uso en este subgénero, si no fuera por la cínica crueldad empleada por los galanes para lograr su fin, que vuelve a ser el engaño. Después de que Motril ha conseguido hacer creer a doña Margarita que su prometido galantea a otras siete mujeres la única disculpa de don Enrique es: «Eso en mí, Señora, es genio, / que no puedo reprimirlo» [*Yo por vos y vos por otro*, 581]. Ante esto, después de varias manifestaciones de desesperación como «¡Muriéndome estoy de pena!», no puede más que rechazar el descaro de su pareja:

D.ª Margarita Con esto me desespera,
que aun negarlo no ha querido.

Don Enrique, ya esto pasa
de ofensa y desaire mío.
Salid ya de mi presencia;
que no sé cómo vos mismo
tenéis ojos para ver
a quien lo que sois ha visto.
[*Yo por vos y vos por otro*, 381]

Hemos querido concluir este repaso de obras con una que resulta especialmente significativa para lo que venimos analizando, aun a sabiendas de que presenta problemas de atribución.[8] En *La ocasión hace al ladrón* encontramos un caso de galán extremadamente cínico, que nos puede hacer entender cómo el código del honor sigue funcionando incluso en estas obras de trasgresión evidente. Don Manuel es capaz de deshonrar a una dama, huir, apropiarse de la identidad de otro galán —gracias a la confusión de sus equipajes— para suplantarle en el matrimonio que tenía éste concertado y, más tarde, dejarle cargar con la responsabilidad de un asesinato cometido por él. Aun a pesar de todo esto, cuando su criado le propone que vendan las joyas y cobren las cédulas que se encuentran en la maleta que no es suya, este personaje afirma:

D. Manuel Yo no he de hacer cosa indigna
de quien soy, ni a mi nobleza
ha de ultrajar la codicia.
Yo he de volverle, Pimiento,
el oro y las joyas finas,
sin que un átomo le falte;
porque es la joya más rica
la opinión, y ésta en mí siempre
ha de vivir pura y limpia,
sin que bajos pensamientos
ningún motivo la rinda.
[*La ocasión hace al ladrón*, 414]

Volviendo a la necesidad que comentábamos al inicio de dar a la refundición la importancia justa, hemos de admitir que, a pesar de que los rasgos estén ya

[8] Fernández-Guerra niega que sea original en el «Catálogo razonado de sus [de Moreto] dramas» [1950: XXXVIII-XXXIX]. También duda de su autoría Kennedy [1932: 9].

presentes en los antecedentes de los personajes, se confirma el interés de Moreto en elegir galanes dispuestos a aparcar sus principios.

Sin embargo, en este delicado equilibrio de factores, a la influencia de la fuente, habría que sumar la necesidad de establecer diferencias entre protagonistas completamente amorales y aquellos otros en los que se puede tolerar algún tipo de trasgresión en aras de potenciar el enredo, puesto que de enredar se trata en estas obras. Para ello se impone, quizás, una gradación que establezca los rasgos más reprobables y aquellos que son breves titubeos en sus comportamientos. Si dejamos a un lado los sucesos violentos, que forman parte sólo de la prehistoria de alguno de estos personajes, en lo alto de la escala habría que situar el interés económico. Cuando los protagonistas se mueven exclusivamente por la avaricia resultan especialmente despreciables. Una variante, algo más permitida, sería la ambición social. En el punto de arranque de algunas de las obras parecen mezclarse ambas metas: los protagonistas de *De fuera vendrá* y *El parecido en la corte* se acercan a las damas o a sus familias en busca de un respaldo económico o social.

Si sus sentimientos hacia la dama no son auténticos también es falta grave. A eso se refiere Mackenzie al señalar la amoralidad inicial de Félix en *No puede ser*. Acepta enamorar a la dama con tal de escarmentar a Pedro, el hermano de ésta. De igual forma Lisardo, en *De fuera vendrá*, juega con la dama y con la tía para no perder sus privilegios. Más o menos duradera y nunca definitiva —porque forzaría un desenlace ajeno al género—, la mala intención inicial o el deseo de aprovechamiento están presentes en estos personajes. Una variante de este desliz es mostrar rigor e incluso crueldad hacia las damas para lograr un objetivo, como sucede en *Yo por vos y vos por otro*.

Menos importancia parece darle Moreto, en consonancia con otros autores, a la ofensa contra la honra que supone entrar en casa de la dama. De hecho son varias las comedias (*De fuera vendrá*, *No puede ser el guardar una mujer*, *El lindo don Diego*, *La ocasión hace al ladrón*) en las que el galán no sólo se pasea por el espacio doméstico femenino sino que genera una cierta duda sobre la consumación amorosa. A este respecto señala Pedraza Jiménez que en comedias de Lope como *La dama boba*, *El perro del hortelano*, *Los melindres de Belisa*, etc., la promiscuidad social —saraos, academias poéticas— acaba siendo promiscuidad sexual [2003: 201].

La utilización de diferentes tipos de engaño —suplantar a otra persona, falsificar una carta, disfrazarse de criado, disfrazar al criado de noble, etc.— no deberían considerarse más que ingredientes típicos del enredo. Sin embargo, lo

reseñable en estas comedias es que, aunque no sean los galanes quienes ideen estas tretas o las ejecuten, las aceptan con relativa facilidad para solucionar sus problemas. Éste sería otro borrón en su conducta, menos reprobable, si se asumen de forma laxa las convenciones del género, y aún más justificable si existe un fin no materialista detrás, como desengañar a un galán tozudo a petición de su propia dama —*No puede ser*— o dejar que un ególatra se condene por su propio defecto —*El lindo don Diego*.

Los galanes de Moreto participan, por tanto, de estos rasgos más o menos amorales que los alejan de las características del prototipo de galán ejemplar. Sin embargo, en todas estas obras las faltas de los personajes van acompañadas de su consiguiente argumento exculpatorio. El más frecuente de ellos es hacer reposar la culpa en el criado gracioso, tal como señaló Mackenzie. Para esta estudiosa, el eludir la responsabilidad tras las artimañas del criado es una muestra más del cinismo de los galanes. Creo, sin embargo, que también hemos de verlo como un recurso del dramaturgo para respetar la justicia poética, al tener un chivo expiatorio del engaño.

Resulta interesante ver cómo, en tres de las obras señaladas —*No puede ser el guardar una mujer*, *El lindo don Diego* y *El parecido en la corte*—, la presencia del criado eclipsa parcialmente la figura de su amo al constituirse como ideólogo del engaño principal que desencadena el enredo, como ya señaló Exum [1986] refiriéndose a *No puede ser* y *El lindo*.[9] Para lo que nos interesa ahora, añado a lo señalado por este estudioso que cuanto mayor es la implicación del criado como artífice intelectual de los sucesivos embustes, menor parece la bajeza moral del galán. El caso más flagrante es el de *No puede ser*, donde Tarugo se convierte en auténtico protagonista de la acción, ante la pusilanimidad de su amo.[10] La preeminencia del gracioso no debería resultar tan sorprendente, más bien lo extraño es que sea el galán quien teja el enredo. Cuando esto sucede, como en *De fuera vendrá*, una vez que el galán toma las riendas del engaño, se produce una pérdida del decoro en la que el galán asume funciones habitualmente atribuidas al gracioso, que hacen más evidente su alejamiento del prototipo modélico. El extremo opuesto lo encontramos en *Trampa adelante*, donde Millán urde todas las tretas a espaldas de su amo, quien se ve arrastrado hasta el final en un torbellino de enredos que no logra

[9] Las otras dos comedias que trata son *El desdén, con el desdén* y *Yo por vos y vos por otro*.

[10] Remito al trabajo de Juan Antonio Martínez Berbel, contenido en este mismo volumen, para ver de forma gráfica y objetiva la presencia de estos personajes.

comprender. En esta obra, el protagonista masculino, don Juan, no entra en la órbita de los que estamos analizando, pues no deja de ser una víctima y su comportamiento es el esperado de su tipo dramático, a excepción de consentir dar su firma para chantajear a un comerciante y lograr que les saque de su apuro económico.

A este respecto, es también muy frecuente que el inicio del engaño vaya justificado por la situación de emergencia en la que se encuentran estos galanes. Si en la comedia de enredo, los galanes deben salvar los obstáculos que les separan de sus damas, generalmente impuestos por la oposición de los protectores de éstas, en las obras que aquí se tratan, a ese obstáculo sustituye o se suma una posición económica y un reconocimiento social precario:

D. Fernando [...] Y hoy en la Corte nos vemos
sin arrimo, sin amparo,
pobres, sin conocimiento,
sin albergue ni esperanza
de tenerle. Esto prevengo
para que cuando me ves
arrebatado y suspenso
de una hermosura que he visto,
y estando, como me veo,
desvalido, esta pasión
halla lugar en mi pecho,
tú, con tu donaire añadas,
para remate del cuento,
a todas estas locuras
lo que me está sucediendo.
[*El parecido en la corte*, 312]

Sin embargo, el rasgo exculpatorio más constante en todas estas comedias es la fuerza del amor, que termina por imponerse sobre las metas iniciales:

D. Félix [...] Pues cuando de la porfía
naciera en mí este designio,
al mirar vuestra hermosura
se me trocara el motivo;
[...]
Verdad es, señora mía,
que del intento el capricho

fue el caer en vuestro hermano
aquel tan ciego delirio;
mas luego vuestro retrato,
como antes os había visto
y inclinación os tenía,
me robó todo el sentido.
Y para que esta verdad
y la fe con que la digo
conozcáis, mano y palabra
os daré, si en eso os sirvo.
[*No puede ser el guardar una mujer*, final del acto II, 200]

En *El lindo don Diego*, el móvil que incita a don Juan a aceptar poner en marcha el engaño que le propone Mosquito es impedir que su dama se case con otro galán al que no quiere. Por lo tanto, la justificación aparece al mismo tiempo que la falta y entra dentro de los planteamientos generales del subgénero:

MOSQUITO Vuelvo a decirte que hay medio
para curar tu dolor.
D. JUAN Mosquito, en tanto rigor
¿cuál puede ser el remedio?
Don Tello ha determinado
el dar a Inés a don Diego,
y ha despreciado su ruego,
y su palabra ha empeñado;
no hay medio en tanta aflicción.
[*El lindo don Diego*, 357]

Incluso en el caso del cínico don Manuel, el discurso sobre su honorabilidad lo concluye afirmando que la única falta que le está permitida a su condición es aquélla que se comete por amor:

D. MANUEL [...] Los delitos de los nobles
Son aquellos que origina
el amor, y los que nunca
la sangre desacreditan
[...]
Yo con aqueste motivo,

que amor disculpa osadías,
de un impulso arrebatado
que en mi afición predomina,
pretendo con la cautela,
ser dueño de Serafina.
[*La ocasión hace al ladrón*, 414]

La mayor parte de los protagonistas son completamente sinceros y, tras confesar su enamoramiento, no se vuelven a mostrar veleidosos. De hecho se arriesgan incluso a confesar su pasado crápula,[11] para, poco antes del desenlace, reconocer que el engaño es impropio de su posición, pero justificable:

D. Fernando [...] Estando en la calle pues,
sin tener donde albergarme,
sin socorro, por cogerme
sin prevención este lance,
a los ojos de don Diego
y al ansia de vuestro padre,
posiblemente engañaron
las señas de mi semblante;
y esto, junto con fingir
mi criado con tal arte
la enfermedad en mi olvido,
hizo el engaño más fácil.
Trájome a casa por hijo,
donde trocando el dictamen,
lo aceté por desvalido,
lo proseguí por amante.
Obligome vuestro amor
a lo que sin causas tales
fuera, señora, indecente
en un hombre de mi sangre.
[*El parecido en la corte,* 326-327]

[11] Mackenzie alude a esta mención que hace el personaje de su pasado poco honroso, pero para apoyar su argumentación sobre la bajeza moral del personaje [1994: 126-127].

Quizás la única excepción a esta sinceridad con la dama sea Lisardo, en *De fuera vendrá.* Pero incluso en este caso recalcitrante, el engaño suele volverse contra el personaje, quien termina por verse arrastrado por sus sentimientos:

LISARDO Aguirre amigo, mi amor,
que cuando aquí entramos fue
inclinación, ya en mi fe
se va pasando a furor.
[*De fuera vendrá*, 64]

Este ingrediente fundamental del subgénero, la importancia del amor, es además uno de los pilares de la justicia poética, que permite al dramaturgo salvar a estos galanes y entregarles a la dama en el desenlace, no sin antes escarmentarlos, en algún caso, con la posibilidad de que todo el enredo haya sido inútil, obligándolos a actuar con la nobleza que les corresponde, al confesar sus intenciones como deberían haberlo hecho desde el comienzo:

D. ÍÑIGO [...] Conociendo en vuestro pecho
contrario afecto nosotros,
por carear vuestro amor
al nuestro, en útil de todos,
fingimos las condiciones,
que nos hicieron odiosos.
[...]
Empeñando con su ahogo
a nuestro agradecimiento,
porque nazca con su apoyo
un nuevo amor, hijo noble
del entendimiento solo.
Porque no se contradiga,
lo revoca generoso;
y así, bella Margarita,
aunque es verdad que os adoro,
a vos, divina Isabel,
quiere mi discurso solo.
[*Yo por vos y vos por otro*, 390]

Hay que aceptar que nos encontramos ante galanes que no se ajustan al prototipo. No obstante es necesario señalar que no todos los galanes more-

tianos siguen este patrón —o más bien antipatrón—[12] y que incluso en los que lo siguen es necesario establecer gradaciones. Ciertamente estos protagonistas no llegan al extremo de los personajes de las llamadas «comedias picarescas» del primer Lope (*El caballero del milagro, El rufián Castrucho* y *Las ferias de Madrid*). Ni siquiera creo que alcancen el grado de desenfado de las «comedias cínicas» de Rojas, cuyo modelo sería, según Pedraza Jiménez, *Abrir el ojo*. Quizás su desvergüenza no podía ser tanta si atendemos a las consideraciones de Caldera sobre la moderación moretiana.[13] No obstante nos interesa seguir la senda de aquellos que han comparado a estos autores, pues valiéndome de argumentos como los de Mackenzie, que equiparan estos tipos dramáticos amorales con los de Rojas Zorrilla, me gustaría señalar la significativa relación que se establece entre los galanes de los primeros balbuceos de este subgénero y los protagonistas de esta etapa de consolidación o postconsolidación. Se podría pensar que en el caso de los moretianos se debe a la influencia de los personajes que le sirven como inspiración, pero, como creo haber demostrado, no son un calco exacto, sino que, en general, se han exagerado sus rasgos delictivos. Por otro lado, no todas las comedias que utiliza como fuente pertenecen a una época temprana ni a un mismo autor, ni siquiera al mismo subgénero de capa y espada.[14] Lo anterior parece indicar que hay una voluntad por parte de Moreto, y según parece por parte de Rojas Zorrilla, de utilizar un tipo dramático menos modélico, que dé más juego al enredo. ¿Se podría afirmar que la fórmula dramática de las comedias de capa y espada retorna a sus orígenes en busca de nuevos alicientes en esta fase del teatro áureo? Tal afirmación pasaría por un estudio diacrónico que implicara al mayor número de autores posibles. Esto permitiría determinar si es necesario un replanteamiento de la figura del galán o al menos el establecimiento de una caracterización por subgéneros de este tipo dramático. Quizás sea posible cuando todos lo proyectos de investigación en marcha sobre diferentes autores concluyan la edición de las obras y se puedan establecer puentes entre la dramaturgia de los distintos comediógrafos. Mientras tanto me limitaré a

[12] Si bien es cierto que han sido señalados como los más interesantes de la producción cómica tanto de Moreto como de otros coetáneos, ver Mackenzie, 1993: 83-84.

[13] Ver Caldera, 1960, especialmente los capítulos II y III, donde recoge afirmaciones como la siguiente, quizás demasiado exageradas a la vista de lo que venimos exponiendo: «Il personaggio modello di Moreto é discreto, come discreto é il varón ilustre di Gracián» [79].

[14] *El mayor imposible* o *El castigo del pensequé* podrían ser consideradas palatinas por la intervención de condes y reyes, y su desarrollo fuera de las urbes españolas.

apoyar mi hipótesis en la afirmación de Mackenzie sobre los autores del ciclo calderoniano: «no se contentan con quedarse en los límites impuestos por las tradiciones del género. Se atreven a explotar sus convenciones establecidas con la intención de burlarse de ellas» [1993: 84], y en una evolución de este subgénero, ya plenamente demostrada y admitida, como es la que experimenta hacia la comedia de caracteres o de figurón. ¿Por qué no proponer, de igual forma, una nueva rama de comedias de *galán apicarado*, mucho más jugoso para el enredo cómico que el incorruptible baluarte del honor familiar que preside otros géneros más serios?

Bibliografía

Arellano, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 27-49.

—, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega, comedia urbana y comedia palatina: Actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 1995,* eds. Felipe Blas Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.

—, «Casos de honor en las primeras etapas del teatro de Lope», *Anuario de Lope de Vega*, IV (1999), pp. 7-31.

Caldera, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Goliárdica, 1960.

Casa, Frank P., *The Dramatic Craftsmanship of Moreto,* Cambridge, Harvard University Press, 1966.

Exum, Frances, «Moreto's Playmakers: The Roles of Four *Graciosos* and Their Plays-With-the-Play», en *Essays on Comedy and the «Gracioso» in Plays by Agustín Moreto*, ed. Frances Exum, York, Spanish Literature Publishing Company, 1986, pp. 31-45.

Gavela García, Delia, «La evolución de un género a través de sus figuras y figurones: *De fuera vendrá*, de Moreto y su fuente lopesca *¿De cuándo acá nos vino?*», en *El figurón. Texto y puesta en escena*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 129-147.

Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto,* Northampton, *Smith College Studies in Modern Languages*, XIII, 1-4, oct. 1931-july 1932; reimpreso en Philadelphia, 1932.

Mackenzie, Ann L., *La escuela de Calderón: estudio e investigación*, Liverpool, Liverpool University Press, 1993.

—, *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.

Oleza Simó, Juan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II: La comedia,* London, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.

—, «La comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro,* IX (1990), pp. 203-220.

—, «Del primer Lope al Arte nuevo», estudio preliminar a Lope de Vega Carpio, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Barcelona, Crítica, 1997.

Moreto y Cabaña, Agustín, *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña (1856),* ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, 1950.

Pedraza Jiménez, Felipe Blas, «Francisco de Rojas Zorrilla, poeta cómico», en *Toledo, entre Calderón y Rojas: IV Centenario del nacimiento de 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.