

*Agustín Moreto*

LOS ENGAÑOS  
DE UN ENGAÑO  
Y CONFUSIÓN  
DE UN PAPEL

*introducción y edición crítica*  
*Tania de Miguel Magro*

© - STOCKCERO - ©

Copyright foreword & notes © Tania de Miguel Magro  
of this edition © Stockcero 2008  
1st. Stockcero edition: 2008

ISBN: 978-1-934768-10-5

Library of Congress Control Number: 2008926213

All rights reserved.

This book may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in whole or in part, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission of Stockcero, Inc.

Set in Linotype Granjon font family typeface

Printed in the United States of America on acid-free paper.

Published by Stockcero, Inc.  
3785 N.W. 82nd Avenue  
Doral, FL 33166  
USA  
stockcero@stockcero.com

[www.stockcero.com](http://www.stockcero.com)

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	-VII
SOBRE EL AUTOR	
FECHA	
ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES	
DAMAS: DOÑA BLANCA Y DOÑA ELVIRA	
GALANES: DON DIEGO Y DON JUAN	
GRACIOSOS: GALÓN Y POLILLA	
CRIADA: CELIA	
PADRE: DON PEDRO OSORIO	
GÉNERO: COMEDIA DE CAPA Y ESPADA	
LENGUAJE Y ESTILO	
TEATRALIDAD Y PUESTA EN ESCENA	
IDEOLOGÍA Y TEMAS	
EL MATRIMONIO	
EL HONOR	
CRITERIOS DE EDICIÓN	
ABREVIATURAS MÁS COMUNES	-LXXX
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y LECTURAS RECOMENDADAS	-LXXXI
FUENTES PRIMARIAS	
FUENTES SECUNDARIAS	
SOBRE TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO	
SOBRE EL AUTOR	
LOS ENGAÑOS DE UN ENGAÑO Y CONFUSIÓN DE UN PAPEL	
PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.	I
JORNADA PRIMERA	3
JORNADA SEGUNDA	43
JORNADA TERCERA	79
VARIANTES TEXTUALES	129

## INTRODUCCIÓN

### SOBRE EL AUTOR

La biografía de Agustín Moreto y Cabaña o Cavana estuvo durante años enturbiada por leyendas románticas que nada tienen de ciertas y que hoy han sido ya completamente desterradas de la crítica. Las mayores aportaciones en este campo las han realizado Fernández-Guerra y Orbe<sup>1</sup>, quien en el «Discurso preliminar» a su edición reproduce importantes documentos relativos al autor y desmiente algunas de las leyendas que habían circulado sobre su vida, Joaquín Entrambasaguas<sup>2</sup> en «Doce documentos inéditos relacionados con Moreto y dos poesías suyas desconocidas», y Ruth Lee Kennedy, autora de la más completa biografía de Moreto, incluida en *The Dramatic Art of Moreto*, y de un artículo clave para intentar fechar sus textos, «Moreto's Span of Dramatic Activity.»<sup>3</sup>

---

1 En Agustín Moreto. *Comedias escogidas*. Ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe. Biblioteca de Autores Españoles 39. Madrid: Ediciones Atlas, 1950.

2 En Joaquín Entrambasaguas y Peña. «Doce documentos inéditos relacionados con Moreto y dos poesías suyas desconocidas.» *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* VII.28 (1930): 341-56.

3 En Ruth Lee Kennedy. «Moreto's Span of Dramatic Activity.» *Hispanic Review* 5.2 (April 1937): 170-2.

Agustín Moreto nació en Madrid en 1618, hijo de comerciantes italianos acomodados, posiblemente de origen milanés, aunque no tenemos constancia de que el autor hablase italiano o viajase a la patria de sus padres. Estudió en la Universidad de Alcalá entre 1634 y 1637, licenciándose en 1639. Meses antes de su graduación aparece su primera publicación conocida: un soneto a la muerte del poeta Juan Pérez de Montalbán, impreso en *Lágrimas panegíricas* (Madrid: Imprenta del Reino, 1639), aunque según Ignacio Arellano: «la actividad teatral la había comenzado antes de los veinte años, ya que había compuesto *La renegada de Valladolid*, en colaboración con Belmonte y Martínez de Meneses en 1637» (*Historia del teatro* 525.) El siguiente texto que podemos fechar es precisamente *Los engaños de un engaño*, de 1641. En 1642 recibe nuestro autor órdenes menores y un beneficio en la Parroquia de Santa María Magdalena de Mondéjar, en Toledo. Aunque posiblemente vivió alejado de la Corte, pronto adquirió gran fama y en 1649 pertenecía ya a la Academia Castellana. Debió pasar algún tiempo en Sevilla, pues en 1656 escribe unas loas para las fiestas del Corpus de esta ciudad.

No mostró el autor, que sepamos, gran interés por medrar en la carrera eclesiástica, permaneciendo hasta su muerte en 1669 en el puesto de capellán del Hospital de la Hermandad del Refugio, en Toledo. En su testamento deja por herederos de todos sus bienes a los pobres y pide ser enterrado en el Cementerio para pobres de Pradillo del Carmen, aunque esto último no se cumplió y sus restos descansan en la Capilla de la Escuela de Cristo en la Parroquia de San Juan.

Por su correspondencia sabemos que cultivó la amistad de Jerónimo de Cáncer y Velasco, Juan de Matos Fragoso y Calderón, autores los tres junto a quienes escribió comedias en colaboración. A pesar de las aparentemente cordiales relaciones que mantuvo Moreto con escritores contemporáneos, resulta particularmente curioso que en su obra no se mencione directamente a ninguno de ellos y que a la vez estos guardasen silencio sobre él. La única mención que merece destacarse es la de Francisco Bances Candamo en *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*: «Don Agustín Moreto fue quien estragó la pureza del theatro, con poco reparadas graciosidades, dejándose arrastrar del vulgar aplauso del pueblo» (30)<sup>4</sup>. La cita no tiene desperdicio, sobre todo si se tiene en cuenta que Moreto se caracteriza precisamente por todo lo contrario: huir de la vulgaridad y de la falta de decoro.

## FECHA

Afortunadamente *Los engaños de un engaño* es una de las producciones moretianas más fáciles de fechar, algo que no puede decirse del gran grueso de su corpus, debido a la mención a dos hechos históricos, ambos acaecidos en 1640. El primero de ellos ya fue apuntado por Fernández-Guerra y Ruth Lee Kennedy; se trata del levantamiento del duque de Braganza en Portugal, al que sin duda aluden los siguientes versos:

(...) Un año  
poco menos asistí

---

4 En Francisco Bances Candamo. *Theatro de los teatros de los passados y presentes siglos*. Ed. Duncan W. Moir. London: Tamesis Books, 1970.

en Lisboa. Y a este tiempo  
 fue el rebelión y motín  
 con que el de Berganza quiso  
 su nobleza deslucir. (vv. 383-8)

Tras la muerte sin sucesor del rey Enrique de Portugal en 1580, Felipe II anexiona los territorios a la Corona española y se proclama Felipe I de Portugal. Da comienzo así un período en el que los portugueses se vieron obligados a pagar unos altísimos impuestos que eran empleados en mantener los gastos militares españoles, motivo éste, entre otros, de que se sublevaran en 1634 y 1637, hasta que finalmente consiguieron el apoyo de Francia y, aprovechando el desorden provocado por la revuelta catalana, el uno de diciembre de 1640 João de Pereira, octavo duque de Braganza, proclamó la independencia de Portugal y se coronó como João IV. En la comedia, don Diego es testigo del levantamiento del Duque durante su breve estancia en Portugal.

Hay en el texto otro dato histórico que ha pasado desapercibido para la crítica y que es el siguiente:

Ganada Salsas, adonde  
 contra la francesa Lis  
 su reputación España  
 recuperó con feliz  
 suceso (...) (vv. 274-6)

Don Diego, en el relato de sus hazañas militares, cuenta como antes de unirse al ejército en Flandes luchó en Salsas. Salsas, que en *Covarrubias* viene recogido como «Salses», es en realidad una castellanización que designa la catalana fortaleza de Salces. En 1639 los franceses al

mando del general Condé y el mariscal Hallouin-Schomberg iniciaron una ofensiva militar a través del Rosellón. Los franceses sitiaron el Castillo de Salces, y el Conde de Santa Coloma, virrey de Cataluña, al ver que no llegaban a tiempo refuerzos suficientes desde Madrid, reclutó a 10.000 jóvenes catalanes que, debido a su falta de experiencia militar, fueron derrotados. Salces tuvo que rendirse a los galos, lo que provocó grandes quejas entre los ciudadanos catalanes. El 15 de septiembre salió de Perpiñán un ejército español que puso sitio a la fortaleza, logrando vencer a los franceses el primero de noviembre de 1639, aunque Espenan, gobernador de la plaza, no permitió la entrada de los españoles al castillo hasta el 6 de enero de 1640. Todo el proceso militar provocó importantes roces entre los ejércitos castellano y catalán.

Una vez establecido el marco temporal, resulta perfectamente plausible que don Diego pudiera haber sido testigo de la rebelión de Braganza y de los acontecimientos de Salces, pues como él mismo explica tras la victoria de Salces (enero de 1640) parte para Portugal y allí pasa poco menos de un año hasta el levantamiento del Duque (diciembre de 1640). Don Diego abandona Portugal huyendo del alboroto y tarda diez días en llegar a Badajoz, en donde recibe una carta de su amada y en quince días se traslada a la Corte. La comedia comienza con su llegada a Madrid, la cual debe producirse en enero de 1641, y éste debió ser el año de la escritura del texto. *Los engaños de un engaño* se sitúa en la actualidad de los espectadores.

Es significativo que las dos únicas referencias históricas se sitúen en un mismo parlamento, como si hubieran



sido añadidas en el último momento para dar un aire de cotidianidad al texto. Las dos referencias se encuentran en la recapitulación que don Diego hace de sus andanzas del último año. Se trata de un fragmento paralelo a la relación de don Juan. El monólogo de don Diego cuenta con 196 versos y el de don Juan con 143. Existe así un claro desequilibrio entre la exposición del uno y el otro, algo que no es propio de un autor como Moreto, tan preocupado por el equilibrio y quien compone la última jornada del texto a base de cuadros perfectamente simétricos. Si de los 196 versos de don Diego eliminamos los 52 versos empleados en referir los dos eventos históricos, encontraremos que su intervención queda reducida a 144 versos, figura equiparable a los 143 de don Juan. Lo que refuerza la teoría de que las referencias a Salsas y el Duque de Braganza pudieron ser incluidas al final para recrear un ambiente de actualidad.

Basándose sólo en la alusión a la rebelión portuguesa, ya Fernández-Guerra había fechado la comedia en 1641, mientras que Kennedy adelanta la redacción a 1640, fecha demasiado precipitada si tenemos en cuenta que las noticias del motín portugués no llegaron a Madrid hasta el 19 de diciembre de 1641 y la acción comienza al menos 25 días después de la sublevación.

### ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES

De acuerdo al ya clásico estudio de Juana de José Prades, *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, existen

cuatro personajes que aparecen en todas las comedias del Siglo de Oro: galán, dama, criado (gracioso) y criada; y otros dos que aparecen casi siempre: el poderoso (normalmente un rey) y el viejo (normalmente un padre). Cada uno de estos actantes puede ser representado por varios personajes, es decir, puede haber dos galanes, dos damas, etc. En *Los engaños de un engaño* hay dos galanes, dos damas, dos graciosos, una criada y un padre viejo; no se presenta la figura del poderoso.

*Los engaños de un engaño* es una de las primeras comedias de Moreto. Moreto dibuja personajes completamente arquetípicos y carentes de rasgos individualizadores; no hay prácticamente nada que diferencie a don Juan de don Diego, a doña Blanca de doña Elvira. Los únicos personajes que poseen cierta caracterización personal dentro de un mismo tipo son los graciosos Galón y Pasamano. Con el tiempo Moreto afinará su técnica y creará personajes memorables con personalidades perfectamente perfiladas, como Diana o el gracioso Polilla en *El desdén, con el desdén*. Pero en estos sus primeros pasos como dramaturgo, Moreto se limita a reproducir los rasgos fundamentales que constituyen la esencia de cada personaje-tipo, lo que, unido al tópico argumento de la confusión de identidades, le permite trazar sin mayores complicaciones un texto completamente apto a los gustos del público de su tiempo. Como explica de José Prades:

Cualquier joven poeta que contemplase una y otra vez, comedia tras comedia, a la dama, al galán, al gracioso, etc., que observase sus móviles habituales —tan claros para él, hombre de su época—, podía lanzarse a emborronar, con mayor o menor fortuna literaria, los doce pliegos que ordenaba Lope. (254)

*Los engaños de un engaño* no es una obra maestra del XVII, sino una comedia plenamente convencional, construida a base de tópicos manidos y personajes arquetípicos; esto es precisamente lo que la convierte en interesante para el lector moderno que pretenda tratar el fenómeno teatral en su conjunto, pues la mayoría de conclusiones sobre el género se han extraído del estudio de textos que por su enorme calidad constituyen más bien excepciones que manifestaciones de la norma. La mayor parte de las obras que el espectador del XVII contemplaba estaban más cerca de *Los engaños de un engaño* que de *La vida es sueño*. *Los engaños de un engaño* es un ejemplo más de las miles de comedias no editadas en la actualidad que constituyen el grueso del corpus de lo que hoy llamamos teatro del Siglo de Oro y que en su época alcanzaron gran éxito. Así por ejemplo, un texto como *La confusión de un jardín* de Moreto, una comedia muy parecida en estructura y argumento a la que aquí nos ocupa, llegó a reeditarse al menos siete veces durante la segunda mitad del siglo XVII.

A pesar de lo anteriormente expuesto, sería injusto juzgar *Los engaños de un engaño* como una mera repetición de clichés teatrales a la que Moreto no aporta nada nuevo. En esta comedia se encuentra ya el embrión de lo que serán algunos de los rasgos que constituyan el sello personal del autor; y si hay algo que diferencia a los personajes de Moreto de los de sus contemporáneos, es el predominio de la razón sobre la acción desmedida. Así por ejemplo, el engaño a los sentidos, base de innumerables comedias barrocas, es aclarado aquí mediante la intervención de la razón antes de llegar a desembocar en tragedia. Los personajes

dialogan hasta desenrollar a través de la lógica la maraña de malentendidos que les envuelve, logrando así la consecución de un final feliz en el que el intelecto disipa todas las dudas creadas por las incorrectas percepciones que los sentidos físicos tienen de la realidad. Para Moreto la razón posibilita la resolución de cualquier problema que aqueje a unos personajes siempre virtuosos; quizás por ello no se vio atraído por el género trágico.

El siguiente estudio de los personajes sigue las categorías de personajes-tipo marcadas por de José Prades, agrupando para este propósito a las dos damas, los dos galanes y los dos graciosos, pues, como se indicó anteriormente, no existen entre ellos grandes diferencias. Podrá observarse que todos ellos, a excepción del padre, reproducen casi a la perfección los atributos marcados por de José Prades como básicos. El público del siglo XVII, espectador constante de los mismos personajes y conflictos, distinguía inmediatamente los distintos tipos que tomaban parte en la representación y tenía claramente establecido un horizonte de expectativas al respecto. Desde el momento que un actor sale a la escena, en virtud de su lenguaje y vestuario, el espectador sabe en qué arquetipo encuadrarlo. Por tanto, sólo podemos obtener un correcto análisis de los *dramatis personae* considerándolos como productos de un molde preestablecido y, más aún, como representantes de un grupo social determinado, dentro del cual cumplen con una función prefijada de acuerdo a su rango.

El conjunto de personajes conforma un microcosmos que quiere ser reflejo de una sociedad española ideal. Es decir, don Juan o don Diego, por ejemplo, son ante todo

galanes, hombres nobles destinados a contraer matrimonio con mujeres de su mismo estatus y a actuar conforme a las virtudes y valores que se presuponen en un varón de su condición. Cualquier rasgo individualizador que posea cada uno de ellos debe derivarse de los rasgos que le identifican como galán y corroborar su posición en el organigrama social, o por el contrario quebrantar las expectativas hacia su persona, quedando así aislado de una estructura social que le expulsará de su seno o le castigará por su pecado.

#### DAMAS: DOÑA BLANCA Y DOÑA ELVIRA

De acuerdo a de José Prades, «la DAMA es siempre *bella*, de *linaje aristocrático*, dedicada exclusivamente a la *consecución de su amor* por el galán, y, para lograrlo, sabrá emplear *audacia e insinceridad*» (251). La belleza de la amada es, en cierto modo, el primer motor de la acción, pues es la que provoca el enamoramiento del galán, que dará paso a las aventuras de galanteo y celos que constituyen el núcleo de la comedia. El encarecimiento de la belleza de la amada se realiza a través de metáforas e imágenes. Destacan en esta obra las continuas alusiones a la luz, el sol o las flores.

En la comedia barroca el atributo de la belleza femenina está intrínsecamente unido al de la nobleza de sangre. Don Juan se enamora al ver a doña Elvira y lo primero que descubre de ella no es su nombre, que desconocerá hasta casi el final de la obra, sino su apellido.

Pues solamente alcanzo por notorio  
 cómo don Pedro Osorio  
 tiene dos hijas nobles cuanto hermosas,  
 discretas como airosas. (vv. 185-8)

Tal y como se desprende de las palabras de don Juan, y siguiendo los principios del neoplatonismo, nobleza y perfección física son partes inseparables de un mismo todo. La una se desprende necesariamente de la otra y la belleza externa se convierte en símbolo de la virtud interior. A los ojos de don Juan, doña Elvira posee las características esenciales en una dama: hermosura y nobleza, por lo que se lanza de inmediato a su conquista. Don Juan no precisa saber más de doña Elvira, pues por su sangre se presupone su buen actuar y su discreción (tercer rasgo definitorio de las damas según de José Prades) y por lo tanto será una candidata perfecta para el matrimonio.

La sociedad del siglo XVII no concede a la mujer ningún espacio en la vida pública. La mujer debe ser discreta, guardar silencio, pasar desapercibida y no dar de qué hablar. La discreción implica sumisión ante el varón, ya sea el padre, el marido o el hermano. Haciéndose eco de los usos sociales, la comedia alaba a las mujeres virtuosas y discretas, pero ¿verdaderamente cumplen las damas con los requisitos que marcaba el decoro en la vida real? Es decir, ¿son estas damas de la ficción en sus costumbres un reflejo de las solteras nobles de la época? Definitivamente no. Las jóvenes protagonistas del teatro gozan de una libertad de acción y opinión muy superior a la que tendrían sus contemporáneas de la misma clase en la vida real. Baste como ejemplo que doña Elvira y doña Blanca, dos mujeres solteras y en edad de merecer, acuden solas a misa, a pasear por el Prado e incluso a casa del pretendiente de una de ellas.

Las damas del teatro hacen cualquier cosa por amor y

son ellas quienes a menudo llevan la iniciativa, por lo que Bruce W. Wardropper (*Teoría de la comedia*) las considera las verdaderas protagonistas y vencedoras de la comedia, llegando a afirmar que el género de la comedia aporta un punto de vista predominantemente femenino que plantea una subversión de las estructuras patriarcales. Es indiscutible que la voz de la mujer adquiere en la comedia barroca una dimensión incomparablemente superior a la que tiene en otros géneros literarios o en la vida real. En el teatro las damas, sean o no escuchadas por el resto de personajes, tienen derecho a opinar y eso, en la España del XVII, supone otorgar a la mujer en las tablas un poder del que carece en la sociedad. Sin embargo, aún cuando sus ideas pudieran en determinados textos implicar un ataque directo a la estructura patriarcal aristocrática, no debe confundirse la opinión de una dama con la ideología del autor o el género, pues al final la comedia apuesta sin excepción por la sumisión de la mujer a la autoridad masculina a través del matrimonio.

La comedia no intenta ser un reflejo fiel de la realidad, sino que constituye un universo paralelo formado a base de los mismos principios morales y sociales, pero en el que los personajes actúan de acuerdo a las leyes y convenciones del género, entre ellas el que la dama goce de una cierta independencia que le permite defender sus deseos amorosos y tomar parte de aventuras y enredos que serían imposibles para una dama en el Madrid del XVII. La libertad de acción de las damas no es un grito en favor de la liberalización de la mujer, sino un recurso escénico que resulta sumamente atractivo tanto para el público

masculino como para el femenino.

En el teatro del siglo XVII, las damas poseen una libertad y corren unas aventuras impensables para las espectadoras. Sobre las tablas, la conducta femenina traspasa lo socialmente considerado correcto: hay damas que abandonan el hogar paterno, que se disfrazan de hombre, que introducen a sus amantes en casa, etc. Cuando el pecado cometido atenta contra la honra o la religión, el texto se convierte en tragedia y las mujeres son castigadas, a menudo con la muerte, como ocurre en *La serrana de la Vera* de Luís Vélez de Guevara o en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. Pero en las comedias sus faltas no representan ningún peligro para el conjunto de la sociedad, por lo que son atribuidas al amor y perdonadas. Esto es exactamente lo que ocurre en *Los engaños de un engaño*. Las faltas cometidas por doña Blanca y doña Elvira son leves y no llegan a suponer la deshonra de su padre. Introducen en su casa a sus enamorados, pero mantienen su virginidad y tanto ellas como ellos están dispuestos a contraer matrimonio eliminando toda duda que pudiera existir sobre lo ilegítimo de sus amores. Sus faltas son tratadas entonces como travesuras de jóvenes enamorados.

Mientras la dama no ataque frontalmente las normas morales, el público aplaudirá y será cómplice de sus travesuras, sin embargo, cuando sobrepase los límites de lo aceptable, el punto de vista adoptado por la comedia atacará su conducta, tal y como ocurre en los casos de adulterio donde la perspectiva adoptada defiende el proyecto de venganza del marido burlado y desprestigia los amores extramatrimoniales.



La crítica ha llamado la atención sobre el especial interés de Moreto por defender la libertad de la mujer a la hora de escoger marido. Juan Luis Alborg llega a ver en sus obras una manifestación del feminismo<sup>5</sup> (795). Emplear el término feminismo para describir los planteamientos de Moreto resulta, cuanto menos, anacrónico. Considero necesario, sin embargo, profundizar en esta idea. Las damas moretianas no se rebelan contra las convenciones y la autoridad mediante sus actos, lo que sí hacen es argumentar sus derechos. Los personajes de Moreto no se lanzan a una acción atropellada, como los de Lope, su pasión amorosa nunca nubla su mente, sino que intentan hacer valer su voluntad a través del razonamiento lógico.

En *Los engaños de un engaño* la voluntad paterna nunca se opone a los deseos de sus hijas, pues desde un primer momento el propio don Pedro acepta a don Diego como futuro yerno y lo mismo hará con don Juan llegado el momento. Las pocas tensiones que existen entre padre e hijas se solucionan gracias a que ellas intentan disuadir a su progenitor mediante la palabra, logrando obtener un matrimonio a su gusto.

En la obra dramática de Moreto, al igual que no existe una verdadera rebeldía y oposición a la voluntad del padre, tampoco se encuentran casos de infidelidad, abandonos del hogar o de mujeres disfrazadas de varón, de que tanto gustaron Lope y sus contemporáneos. Por el contrario la fidelidad es, como la discreción, una virtud que se asume en una dama noble. Cuando los galanes, continuos prisioneros de los celos, dudan de la constancia de sus amadas, recuerdan o alguien les hace recordar que ellas son no-

---

5 En Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española. Época barroca*. Madrid: Gredos, 1966.

bles, lo que garantiza su fidelidad.

Aunque sean siempre obedientes y no se dejen arrastrar por sus pasiones llegando a cometer actos impropios de su sexo y condición, doña Elvira y doña Blanca no carecen de los dos últimos atributos que de José Prades considera claves para las damas de la comedia del Siglo de Oro: la audacia y la insinceridad. El deseo de conseguir el marido deseado agudiza su ingenio y las impulsa a tomar las riendas sobre su futuro. Son ellas quienes envían misivas solicitando la visita de los hombres y quienes darán el primer paso para evitar el duelo final entre los dos galanes y resolver el malentendido de los nombres y la carta rota. Sin la intervención de cada una de las hermanas en los momentos clave de la acción, hubiera sido imposible el final feliz de la comedia.

Moreto otorga a sus damas una capacidad de razonamiento lógico superior a la de los varones. Su condición femenina, en la obra de un autor tan preocupado por el decoro, les impide recurrir a métodos drásticos para resolver sus problemas, por lo que su inteligencia se convierte en la única arma que poseen. Mientras que los hombres, galanes y padre, recurren inmediatamente a su espada cuando temen estar su honor en peligro, ellas intervienen y con sus palabras consiguen evitar los duelos. No obstante no debe olvidarse que, en comparación a las comedias de otros autores de la época, todos los personajes de Moreto, y no sólo las mujeres, dominan sus pasiones a través de la razón.

En la comedia la finalidad última de las damas es conseguir casarse con el hombre de su elección y para ello están dispuestas a hacer todo lo que sea necesario, llegando

en ocasiones a poner en peligro el honor de la casa paterna, por ejemplo, introduciendo a su amado en la alcoba, como ocurre durante la segunda jornada de *Los engaños de un engaño*. Las damas del teatro no son las mujeres perfectas, pasivas e inalcanzables de la lírica amorosa, sino que se posicionan en una situación de relativo dominio de su destino. Un destino que, como acabamos de precisar, es por definición el matrimonio. Para lograr su propósito deben realizar actos no siempre virtuosos, que son perdonados por conducirse a un fin justo: un matrimonio entre iguales que asegurará perpetuamente su honra, la de su padre y la del futuro marido. Los desmanes femeninos, aunque a primera vista parezca lo contrario, no se apartan de los principios que rigen la sociedad, ya que en última instancia persiguen perpetuarlos a través de las nupcias. Sólo en aquellos casos en los que la rebeldía no está encaminada a un matrimonio apropiado, la dama recibe un castigo por no cumplir con sus obligaciones sociales como mujer.

Entre los recursos empleados por las damas para defender su amor se encuentra el mentir. En ocasiones la ocultación y mentira no es tanto una necesidad, como argumenta de José Prades, sino un recurso escénico que favorece la intriga y provoca los malentendidos o engaños a los sentidos tan caros al Barroco. En *Los engaños de un engaño* desde su primera aparición en las tablas las dos hermanas actúan a escondidas del padre, aprovechando la ausencia de éste para acudir a una cita secreta entre doña Elvira y don Juan. ¿Qué razón lleva a doña Elvira a ocultar su noviazgo con don Juan? Objetivamente ninguna, pues don Juan posee todas las dotes necesarias para ser

aceptado por don Pedro, como efectivamente ocurrirá cuando llegue el momento. El esconder el noviazgo de los ojos del padre se trata de una convención del género. En *Los engaños de un engaño* la mentira u ocultación de la verdad es meramente tópica y responde a la necesidad del autor, que basa su argumento en mentiras y malentendidos insuficientemente justificados. La confusión de los nombres, origen del enredo, proviene de la ilógica negativa de doña Blanca a confesar el nombre de su hermana a Pasamano, cuando ella misma sabe que doña Elvira está enamorada de don Juan y está dispuesta a casarse con él.

La mentira se relaciona directamente con uno de los tópicos escénicos del teatro del XVII, la suplantación de identidades. Aprovechando la noche, la capa, un cancel o una puerta cerrada, los personajes fingen ser otra persona para descubrir así los verdaderos designios de su interlocutor o realizar algo que ninguna otra persona puede hacer en su lugar. La tercera jornada está básicamente construida sobre este recurso, con tres casos de suplantación de identidad. Doña Elvira se hace pasar por doña Blanca para conocer los verdaderos sentimientos de don Diego. Lo que ella no sabe es que está en realidad hablando con don Diego, quien finge ser don Juan con el mismo propósito de descubrir si su amada le es fiel. En una escena paralela a ésta, don Juan toma la identidad de don Diego durante una conversación con doña Blanca con igual fin. Doña Blanca no finge ser doña Elvira, pero eso ya no es necesario, pues su interlocutor tiene los nombres confundidos y cree estar hablando con su amada, no con la hermana.

En *Los engaños de un engaño* no existen los roles de pri-

mera y segunda dama o primer y segundo galán. Moreto consigue el equilibrio mediante dos sistemas: el reparto de responsabilidades y la creación de escenas paralelas. La comedia se estructura en base a cuadros y actos paralelos que mediante la repetición de las mismas situaciones confieren a cada una de las damas, y a cada uno de los galanes, rasgos semejantes e igualadores. Las dos hermanas escriben papeles a sus galanes, dialogan con ellos en sus aposentos y posteriormente en el jardín, las dos son sorprendidas por el padre y las dos acuden a casa de don Diego, donde conversan con los dos galanes, resuelven sus diferencias y les dan la mano en señal de matrimonio.

Moreto, al crear los personajes de doña Blanca y doña Elvira, se limita a repetir los rasgos tópicos de las damas de la comedia barroca. Al analizarlas siguiendo los principios marcados por de José Prades observamos que, no sólo contienen todas las características del personaje-tipo de la dama, sino que no hay en ellas ningún otro rasgo añadido. No hay nada que no pueda encontrarse en todas las demás damas del teatro barroco. No debemos juzgar esta falta de individualización como un detrimento a la calidad artística del dramaturgo, pues estaríamos proyectando entonces nuestro gusto de lector post-romántico, sino interpretarlo como un elemento constituyente de un género en el que cada personaje es la recreación de un tipo social.

### GALANES: DON DIEGO Y DON JUAN

Al acercarnos a don Diego y don Juan pronto descu-

brimos que se ajustan a la definición que de los galanes da de José Prades: «el GALÁN es caballero de buen *talle*, *linajudo*, eterno *enamorado* de la dama, pero turbado en su amor por la obsesión de *celos* y por la preocupación de *honor*; será, además, muy *valiente* y *generoso*» (251).

Como se ha visto anteriormente, a pesar de no existir una descripción concreta de la belleza de las damas, ésta es continuamente ponderada. En el caso de los galanes las alusiones son menos frecuentes y menos específicas, y nunca se centran en particularidades físicas. La belleza del hombre no es ensalzada en sí misma, sino como el reflejo de virtudes más importantes tales como la nobleza o la valentía. En la literatura del XVII cuando un hombre se preocupa excesivamente de su cuidado personal y apariencia física es duramente criticado e inevitablemente tildado de afeminado, como ocurre en *El lindo don Diego*. El mismo empleo del marbete «belleza» para referirnos al físico de los galanes resulta inadecuado, pues el teatro, que continuamente repite el vocablo para describir a las damas, nunca lo aplica al género masculino (a no ser para ridiculizarlo). Obsérvese la valoración que don Pedro hace del futuro esposo de su hija mayor:

Es mozo de muchas prendas:  
bizarro, galán... Adonis  
no pudo hacer competencia  
a don Diego. Aquesta noche  
vendrá a verte. Está contenta  
con el desposado, hija,  
que yo sé que cuando vean  
tus amigas tantas partes  
en don Diego de Ribera,  
te han de quedar envidiosas

de la dicha que te espera. (vv. 640-50)

Se prefieren los apelativos «bizarro» o «de buen talle», lo que no es una afirmación explícita de que el varón sea bello, sino más bien pudiéramos decir atlético. Bizarro, el adjetivo empleado por don Pedro, significa según Covarrubias «gallardía, lozanía». Es esta la única valoración del físico de uno de los galanes, ni doña Elvira ni doña Blanca harán alusión alguna a la apariencia de sus pretendientes.

Las dotes físicas del galán demuestran su hombría y nobleza, y si hay algo que tradicionalmente caracteriza a la sangre noble es su valor en el campo de batalla. La estructura social feudal sobre la que en parte descansa la ideología del teatro del Siglo de Oro, reserva a la nobleza la función de defensores. Sólo en la guerra pueden cumplir plenamente con sus obligaciones y sólo a través de ella se legitima su posición privilegiada. Don Juan y don Diego inician el relato sobre su pasado definiéndose a sí mismos como soldados. Como explica don Juan, su estada en la Corte viene forzada por las circunstancias, si de su gusto dependiera, seguiría luchando en Flandes. La opinión de don Diego es la misma. La descripción detallada de enfrentamientos bélicos en los que cada galán participó en el pasado es muy común. Los corrales de comedias carecían del aparato necesario para escenificar combates, por lo que éstos eran siempre narrados, satisfaciendo el gusto del público por los pasajes de guerra. Don Diego explica su participación en contra de la rebelión de Braganza, destacando su valentía y nobleza ante la adversidad. Mientras que Don Juan, por su parte, relata otra de las aventuras prefe-

ridas de la audiencia, un naufragio. Aunque la mayoría de comedias de capa y espada tienen lugar en Madrid, es común que sus protagonistas masculinos hayan sido soldados que han viajado al extranjero y que relaten sucesos heroicos que debían llamar enormemente la atención de un público que en su gran mayoría ni siquiera habría visto nunca el mar.

La narración de pasadas victorias bélicas no es el único modo de demostrar el arrojo del galán. En las comedias de capa y espada, que tienen lugar en ambientes urbanos, la valentía es puesta a prueba mediante el duelo, remedio favorito del teatro para saldar los problemas de celos u honor. A pesar de que los duelos habían sido prohibidos por el Concilio de Trento,<sup>6</sup> su práctica no había sido completamente desterrada en España. Pero sin duda la frecuencia de los duelos en la vida real no era en ningún momento comparable a la que nos presenta el teatro. La comedia no es ni pretende ser un fiel reflejo de la realidad histórica, sino que recrea una situación social idílica basada en unos valores casi medievales, lo que facilita la aparición constante de los duelos como método para solucionar altercados. Según la concepción tradicional del duelo, Dios daría la victoria al caballero que estaba en posesión de la verdad.

Al igual que ocurre con las damas, los galanes de *Los engaños de un engaño* son más reflexivos y menos impulsivos de lo que era común a los protagonistas masculinos de otras comedias. Cuando se sienten celosos o tienen alguna sospecha no optan inmediatamente por la violencia. A pesar de todo, tal y como requiere el género, eventualmente

---

6 El texto concreto de esta prohibición se encuentra en la Sesión 25, Canon 19.



el duelo aparecerá como el único modo posible de solventar sus diferencias. Don Diego se reprime en un primer momento al sospechar que su amigo está cortejando a su dama, en espera de confirmar la traición; don Juan no será tan paciente. Cuando don Diego se niega a entregarle la mitad del papel que venía en el guante que ambos han encontrado, don Juan le reta. Don Diego no está dispuesto a deshacerse del papel de su dama y acepta el reto para no ser tachado de cobarde. El duelo es interrumpido con la llegada de don Pedro, a quien ocultan la verdadera causa del enfrentamiento. Don Pedro interviene para evitar un innecesario derramamiento de sangre entre dos jóvenes que son casi de su familia: don Diego es su futuro yerno y don Juan es hijo de un viejo amigo. Pero sin embargo, don Pedro se cuida de asegurar que su presencia ha sido circunstancial, para no poner en entredicho la valentía de ninguno de los contendientes; pues si su intención hubiera sido detener el combate para librar de la contienda a una de las partes, supondría un detrimento de la honra y hombría del favorecido.

La valentía proviene y garantiza la nobleza, atributo indispensable en el galán. La sociedad española del XVII está fuertemente jerarquizada en base a los rangos nobiliarios y esto se proyecta en el teatro. El galán de la comedia para poder aspirar a ser aceptado por su amada debe poseer un título cuanto menos equivalente al de ella.

De la nobleza deriva ineludiblemente otra de las características del galán, su generosidad. Presuponemos que los galanes son ricos, aunque el dinero no es una preocupación de los protagonistas del teatro, menos aún en las

obras de Moreto. Tras la muerte de su hermano mayor, don Diego abandona su carrera militar en Flandes y se dirige a Madrid para hacerse cargo del mayorazgo, es decir, cuidar del patrimonio familiar. La ideología aristocrática española ha menospreciado tradicionalmente el trabajo, sobretodo el manual, que estaba vedado a los nobles. Mientras que los países protestantes verán la riqueza como premio a la laboriosidad, en España enriquecerse trabajando carecía de reconocimiento social y levantaba las sospechas de ser cristiano viejo, pues tradicionalmente prosperar económicamente a través del esfuerzo personal era visto como algo propio de judíos. Las grandes fortunas nobiliarias se forjaron en la Edad Media mediante la guerra y conquista de territorio, únicos modos honorables de aumentar sus posesiones para un cristiano viejo. Resulta por tanto lógico que el galán de las comedias de capa y espada no tenga nunca oficio conocido y que en el pasado haya sido soldado o estudiante.

En una sociedad como la española que, al menos teóricamente, valora la austeridad, la ostentación de riqueza a través del lujo personal no resulta oportuna. Por ello los galanes sólo harán gala de sus posesiones mediante regalos, es decir, al desprenderse libremente de sus bienes demuestran tanto su potencial económico como su desprecio hacia todo lo material. Desde *La Celestina* y a través de todo el teatro del Siglo de Oro, se repite el tópico del criado que se aprovecha del amo enamorado para obtener un beneficio económico. El gracioso, siempre preocupado por asuntos más terrenales, descubre pronto lo lucrativo de llevar y traer mensajes y regalos entre los enamorados y ex-

plota hasta la saciedad el recurso de pedir albricias por sus servicios. Al igual que Calisto en la obra de Francisco de Rojas, don Diego y don Juan, ajenos al valor del dinero, se complacen en pagar generosamente a un criado que trae cualquier noticia de la amada.

El siglo XVII marca el apogeo de la obsesión nacional por la limpieza de sangre, pero también del crecimiento espectacular de Madrid, sede estable de la Corte, y con él el desarrollo de una nueva economía urbana. De acuerdo a Díez Borque la población de la capital pasó de tener 4.500 habitantes en 1530 a más de 180.000 en 1630 (*Sociedad* 119). Madrid atrae a emigrantes de todo el país, quienes establecen nuevos negocios y en ocasiones logran enriquecerse. El poder económico no está ya sólo en manos de la nobleza de sangre, sino también de una creciente, aunque pequeña, burguesía, que sin embargo carece de un sentimiento de grupo y valoración de su modo de vida basado en el trabajo. Muy al contrario su deseo es el emplear su riqueza para medrar, no económica sino socialmente, penetrando en las bajas esferas de la aristocracia y dejando inmediatamente después de trabajar. Ante la amenaza que supone el aumento del poder de la burguesía, la nobleza pretende seguir manteniendo su posición predominante en la sociedad y lo hace aumentando la importancia de aquello que les hace únicos: su sangre.

Los estatutos de limpieza de sangre se extendieron a todas las áreas de la vida y en el área profesional el trabajo manual fue considerado señal indiscutible de ser cristiano nuevo. Ni don Pedro, ni don Diego, ni don Juan tienen oficio alguno, suponemos que viven de las rentas, lo que

para el espectador del XVII hace imaginar inmediatamente que son nobles. La figura del hidalgo venido a menos, que tanto cautivó al género de la novela picaresca, no interesa al teatro, más preocupado por presentar una sociedad perfecta donde los nobles siempre tienen dinero. La nobleza, para poder mantener su posición privilegiada, se esfuerza por presentar la imagen de un estratificación social que no es arbitraria, sino natural.

En la vida real la férrea vigilancia de los estatutos no impide que se vaya produciendo una permeabilidad cada vez mayor entre la alta burguesía enriquecida y la baja nobleza empobrecida. El dinero proveniente del trabajo comienza a comprar títulos nobiliarios y miembros de casas de antiguo abolengo venidas a menos se ven forzados a entrar en un nuevo mercado económico. La comedia retrata sin embargo una estructura social idílica en que cada miembro desarrolla las actividades propias de su condición y donde los transgresores son castigados.

Tres son los principios que mueven al galán: amor, honor y celos, y los tres entran continuamente en conflicto. *Los engaños de un engaño* es, en esencia, una comedia de enredo, no un drama de honor, por lo que el meollo del conflicto reside en los celos y es a través de ellos que el honor se siente afectado. Los celos, que en Moreto nunca provienen de la infidelidad sino de un malentendido, son el único problema al que se enfrentan los enamorados, pues a lo largo de todo el texto el amor entre las dos parejas es recíproco y no hay ningún impedimento externo para que se realicen los matrimonios. El padre, que en múltiples comedias constituye el principal obstáculo para la felicidad

de los amantes, bendice en este caso desde el principio la relación de don Diego con doña Blanca y está dispuesto a casar a doña Elvira en cuanto aparezca un candidato apropiado, que perfectamente puede ser don Juan, pues es el hijo del mejor amigo de don Pedro.

La pasión amorosa del galán está sujeta a las convenciones sociales y al código del honor. En el galán la finalidad de su amor es siempre el matrimonio, y no la consumación física. Cuando un galán busca sólo sexo, se convierte en un antihéroe y es castigado por sus pecados, como ocurre con don Juan en *El burlador de Sevilla*. Las locuras derivadas de la pasión son legítimas en cuanto a que persiguen un casamiento que da y perpetúa la honra de los contrayentes y del padre de la dama. Cuando en la oposición amor-honor es imposible alcanzar una solución que satisfaga ambos requisitos, la balanza se inclina siempre del lado del honor. Aunque en las comedias de capa y espada normalmente se logra el equilibrio mediante el matrimonio, si el galán siente en algún instante que deberá elegir entre amor y honor, optará siempre por éste último.

Puesto que amor y honor están enlazados, la aparición de los celos hace peligrar a ambos por igual y la venganza ante una posible infidelidad debe responder al menoscabo sufrido en las dos facetas. Cuando don Diego escucha por primera vez que don Juan está enamorado de una de las hijas de don Pedro Osorio, surgen inmediatamente los celos, que don Diego experimenta como un ataque directo a su relación sentimental y a su honor personal. La venganza ante una posible infidelidad deberá responder por tanto al menoscabo sufrido contra amor y honor, e infligir un

castigo que incluya a todas las partes implicadas. En una sociedad que considera a la mujer una pertenencia, el adulterio requiere el castigo tanto de la mujer infiel como del amante, quien se ha apropiado indebidamente de un bien ajeno.<sup>7</sup>

La relación entre don Juan y don Diego está basada desde un principio en la amistad, que se ve puesta en peligro al surgir una rivalidad entre ellos. En el teatro la nobleza requiere el respeto y apoyo entre iguales, aun cuando éstos no se conozcan, lo que contribuye a afianzar el sentimiento de grupo. En *Los engaños de un engaño* la amistad previa entre los dos galanes es un recurso que permite crear una mayor tensión en su enfrentamiento. La posibilidad de que la amada esté siendo cortejada por otro galán implica una traición que afecta no sólo al plano del amor y la honra, sino también a la obligación de la amistad.

El análisis de los galanes nos lleva a una conclusión semejante a la que obteníamos al hablar de las damas. Don Diego y don Juan reúnen todas las características propias de los galanes de las comedias de capa y espada y ningún rasgo particular que les haga diferenciarse de los protagonistas de otros textos. La única salvedad puede encontrarse en la facilidad de don Juan para fabricar mentiras. Don Juan no es en ningún momento un mentiroso compulsivo, como don García en *La verdad sospechosa*, y sus mentiras, por otro lado no demasiado frecuentes, no constituyen un rasgo definitorio de su personalidad y ocupan una posición semejante a la insinceridad y ocultamiento de las damas.

---

7 Puesto que el matrimonio es un sacramento religioso y una institución básica del organigrama social, si el adulterio era consentido, el marido era también castigado por la justicia.

## GRACIOSOS: GALÓN Y POLILLA

Uno de los aspectos que más ha llamado la atención de la crítica con respecto a Moreto son sus criados.<sup>8</sup> En la mayoría de sus obras, Moreto otorga una gran relevancia a los criados dentro de la acción, convirtiéndolos en ocasiones en parte indispensable de la misma y no en meros acompañantes de los amos. En *Los engaños de un engaño* Galón y Pasamano ocupan un espacio considerable, pero su intervención no es aún esencial al desarrollo de la trama. Con el tiempo Moreto evolucionará otorgando a sus graciosos el papel de «eje mismo de la comedia», como lo describe Alborg<sup>9</sup>, sin embargo en sus primeras composiciones los criados tienden más bien a formar parte de una trama secundaria, al estilo de Lope.

Los graciosos de Moreto reproducen las características que de José Prades considera básicas para este personaje-tipo:

El GRACIOSO es un *criado fiel* del galán, que secunda todas sus iniciativas, *consejero sagaz*, pleno de gracias y *donaires*, solícito buscador de dádivas generosas y de la vida regalada (*codicioso, glotón y dormilón*), cauto en los peligros hasta la *cobardía, desamorado; lacayo, soldado o estudiante*, según las actividades de su señor. (251)

Frente a la ideología aristocratizante del resto de personajes, el gracioso aporta una visión del mundo lúdica y carnavalesca.<sup>10</sup> Para ellos no hay honor que velar, su vida

8 Para más información sobre los graciosos en Moreto véase: Frances B. Exum, ed. *Essays on comedy and the gracioso in plays by Agustín Moreto*. York, S.C.: Spanish Literature Publications Co., 1986.

9 En Juan Luis Alborg. *Historia de la literatura española. Época barroca*. Madrid: Gredos, 1966.

10 Sobre los aspectos carnavalescos en el teatro de Moreto véase: Jorge Luis Castillo: «La lengua del gracioso y el mundo del carnaval en *El desdén, con el desdén*.» *Bulletin of the Comediantes* 46. 1 (1994 Summer): 7-20, y Janet B. Norden: «Moreto's Polilla and the Spirit of Carnival.» *Hispania* 68.2 (1985 May): 236-41.

no se dirige a la consecución de un bien supremo, sino a la satisfacción hedónica de sus sentidos. Al gracioso le importan tres cosas fundamentalmente: comer, dormir y el dinero, y en ocasiones satisfacer sus necesidades sexuales, pero sin que el amor entre nunca a formar parte del asunto. De estos cuatro vicios genéricos Galón y Pasamano sólo se dejan llevar por dos: riqueza y sueño.

El criado está constituido en oposición al galán, sus vicios revierten en clave cómica los valores de éste. Si el galán es noble, el criado es plebeyo, si el galán es generoso y austero, el criado es codicioso y glotón, si el galán es valiente, el criado es cobarde, si el galán es un eterno enamorado, el criado es desamorado. Don Juan y don Diego encarnan el lado espiritual del hombre, se mueven por ideales, no por instintos, incluso el amor es en ellos una idea abstracta de la que se ha eliminado todo atisbo de carnalidad. Los graciosos representan por el contrario lo carnal, los instintos más básicos: comer, dormir y hacer el amor. Son los representantes del caos carnavalesco, del *carpe diem*, en un mundo férreamente dirigido por las leyes del honor. La comedia presenta dos modos opuestos de concepción de la vida que aparentemente no se comprenden entre sí y que sin embargo están intrínsecamente ligados. En múltiples casos es la intervención de la lógica pragmática del gracioso la que permite desarrollar un plan que facilite la realización de los amores idílicos de los personajes. Amores que necesariamente dejarán de ser platónicos y pasarán a ser carnales con el matrimonio que cierra la comedia.

La fidelidad al amo es un componente más de la perfecta sociedad que dibuja la comedia y, aunque refleja aún



la idea de un sirviente que permanece leal a su señor de por vida, la lealtad no es gratuita, sino que espera a cambio el pago de los servicios prestados. El siglo XV había marcado un punto de inflexión en el cambio de las estructuras sociales españolas, que se ve reflejado especialmente en la modificación de la relación amo-criado. En el Antiguo Régimen ambos estratos estaban conectados mediante el vasallaje: el señor ofrecía protección y el siervo juraba fidelidad; no existía un contrato económico entre las partes. Se establecía así un pacto de lealtad que duraba de por vida y que implicaba incluso a las futuras generaciones. Una vez concluida la Reconquista los nobles pierden su principal función social, la defensa, y los sirvientes se transformaron en hombres libres; aunque en esencia las labores que desempeñan no varían sustancialmente, ya no están adscritos a un determinado señor. A partir de entonces no trabajan por fidelidad, sino por dinero. *La Celestina* supone el mejor ejemplo literario de esta transformación social y del impacto que lo económico tiene en la mentalidad de la época.

*Los engaños de un engaño* refleja una sociedad que quiere hacerse pasar por contemporánea, pero que en realidad defiende unos usos y costumbres más propios del Antiguo Régimen, que del Madrid de mediados del XVII. El teatro salvaguarda una ideología conservadora que pretende mantener una vida señorial y monárquica que en realidad está a punto de extinguirse. Es una sociedad que, a pesar de su anacronismo, debe conseguir la identificación del público para poder transmitir su mensaje; y para lograrlo se esfuerza en mantener un difícil equilibrio entre

la moral y virtudes del feudalismo y las costumbres del presente.

La figura del criado juega en este aspecto un papel fundamental, pues aún en su actitud los dos modos de relación amo-criado: la feudal y la del Nuevo Régimen. Como explica Wardropper:

The medieval criado, 'brought up' in his master's household and a trusted member of the family, had given away in *Celestina* to the salaried employee, ready to deceive and exploit his master in any way he could. Lope restores the medieval sense of trust between master and man, although Lope's servants may on occasion tremble, and even flee at the first sign of danger, deserting their masters. Moreto's servants, not content with merely giving advice, take on a leadership role. (68) <sup>11</sup>

Galón y Pasamano son criados fieles, pero no por ello cesan de intentar obtener el máximo provecho económico de sus servicios. Sus amos, aunque no dudan de la lealtad de sus siervos, se esfuerzan por mantenerlos contentos mediante continuas dádivas. Así, cuando al final de la comedia don Juan y don Diego están a punto de matarse, Galón, sin que nadie se lo pida y sin esperar pago alguno, corre a casa de don Pedro para obtener ayuda. Galón intenta obtener albricias cuando actúa de correveidile en asuntos amorosos, pero cuando la vida de su amo está en peligro, su fidelidad le lleva a actuar desinteresadamente.

El criado ciertamente se aprovecha económicamente de su amo y en ocasiones se burla de él, pero nunca le traiciona. Para el amo el criado es el confidente a quien puede fiar todos sus secretos con la seguridad de que nunca le

---

11 En Bruce W. Wardropper. «A 'Last Word': The Spanish Terence.» En *Essays on comedy and the gracioso in plays by Agustín Moreto*. Ed. Frances B. Exum. York, S.C.: Spanish Literature Publications Co., 1986. 65-8.

fallará. Es curioso que en un sistema fuertemente jerarquizado en el que se busca la perpetuación de la diferencia de clases, el único tipo de amistad que nunca queda puesta en entredicho es el que se da entre los miembros de clases diferentes: galán-gracioso y dama-criada. Esto es debido a que el antagonismo y enfrentamiento es sólo posible entre personas del mismo nivel, ya sean dos nobles o dos sirvientes. Amos y criados ocupan en el escalafón social espacios diferentes que al mismo tiempo se sustentan mutuamente, por lo que nunca entran en conflicto.

Aunque los criados nunca dejan de ser fieles a sus amos, a veces sus vicios les pueden y no hacen todo lo posible por cumplir con su misión. Don Juan solicita de Pasamano que averigüe el nombre de su amada y él, aunque no consigue una respuesta clara, dirá a su amo que se llama doña Blanca, origen de todo el malentendido, para lograr cobrar su recompensa. Igualmente Galón sucumbirá al sueño en la tercera jornada en lugar de guardar las espaldas a don Diego como éste se lo había solicitado.

El gracioso es una figura que hereda elementos del bufón carnavalesco. Él también es un consejero, y sus consejos están basados en una concepción carnal y pragmática de la vida, que se opone al idealismo del amo. Los galanes tienen una visión idealizada del amor y la mujer, basada en los tópicos de la poesía cancioneril. Los criados aplican sin embargo a su juicio todos los tópicos de la literatura misógina. Para ellos la mujer es ante todo avariciosa y no merece ningún respeto. El gracioso suele mostrar inclinación hacia la criada de la dama de su amo, pero esto nunca implica amor, al menos no en el sentido en que el amor es interpre-

tado por los personajes nobles, sino simple atracción física. Por ello el gracioso raramente anhela casarse:

Hay un aspecto, el amoroso, en el que el gracioso, deliberadamente, no quiere imitar a su señor. Tiene un concepto negativo del matrimonio que, para él, sólo comporta incomodidades y molestias. Así, aunque con frecuencia galantea a criadas, rehuye cualquier vislumbre de solución matrimonial, para lo cual le basta el recurso poderoso de sus burlas. (De José Prades 120)

En los últimos versos de la comedia, una vez que galanes y damas han solucionado sus diferencias, Galón desea que también a él se le haga justicia y que Pasamano le devuelva los doblones que le ha robado. Doña Elvira le propone: «Si das a Celia la mano, / doblados te los daré» (vv. 2768-9), pero ni siquiera la promesa de riqueza sirve para convencer a Galón: «Dame ahora los doblones, / y eso se verá después». (vv. 2770-1)

El galán, debido a su condición de noble, no podía mostrarse dominado por el afán económico, sin embargo, la codicia es el principal móvil de los criados y todos los personajes aceptan esta situación. No sólo los amos pagan a los criados por sus servicios, sino que también ellos saben que sólo el dinero les permitirá conseguir algo de sus semejantes. Si para Moreto la ostentación de riqueza es algo impensable en boca de un noble, el caso de los graciosos es el contrario, pues éstos se deleitan en la descripción de joyas y dinero. Galón, cuando está solo, se entretiene pensando en dinero y las cosas que con él podrá comprar.

La codicia desemboca comúnmente en robos entre

criados. A pesar de ser fiel al amo, el gracioso no es un amigo leal de sus iguales, a quienes a menudo engaña. Galón lleva la correspondencia de su amo y tal y como esperaba obtiene efectivamente una bolsa con doblones de doña Blanca. Aparece en ese momento Pasamano dispuesto a quedarse con el dinero: «Vos dejaréis la moneda / o no seré Pasamano» (vv. 265-6). Desde ese primer instante se marca la diferencia entre las personalidades de Galón y Pasamano. Mientras que don Diego y don Juan por un lado, y doña Blanca y doña Elvira por otro, apenas poseían rasgos distintivos, los graciosos sí están individualizados. Pasamano es el criado embaucador y embustero, capaz de engañar a cualquiera para robarle su bolsa. Galón es por el contrario un hombre simple a quien roban y pegan. Puede incluso decirse que Pasamano, al contrario que la mayoría de graciosos, no es cobarde, pues cuando ve a don Juan y don Diego peleando intenta acudir en su ayuda. Galón, por su parte, prefiere mantenerse al margen, aunque en presencia de su amo él también finja una valentía que no posee.

Del mismo modo que las ofensas que reciben lo galanes atacan a su bien máspreciado, la honra, los criados se sentirán ultrajados al ser desposeídos de lo que más valoran, sus bienes materiales, hasta tal punto que cuando Galón descubre que Pasamano ha cambiado su bolsa de dinero por otra llena de carbones, inmediatamente decide tomar venganza, con una frase que bien pudiera haber aparecido en boca de un galán deshonorado: «Honor, ¿qué hay que hacer aquí? / ¿Sacaréle al campo? Sí» (vv. 566-7). Pero el que habla es un criado y el duelo que tendrá lugar

será necesariamente un duelo burlesco.

Los duelos burlescos son un recurso empleado en varias comedias. La ingente proliferación de duelos en las tablas llevó a la aparición de escenas en que se ridiculizaba esta convención. Este tipo de duelos se encuentran principalmente en el género de la comedia burlesca, como por ejemplo en *El caballero de Olmedo* de Monteser (1651),<sup>12</sup> texto que se mofa de todos los elementos de un duelo: el reto, la búsqueda de lugar apropiado, la elección de armas y los testigos. Pero los duelos burlescos también pueden aparecer en comedias, como ocurre en *La dama duende* de Calderón, donde dos contendientes se enfrentan a oscuras limitándose a lanzar espadrazos al aire, o incluso en otros géneros, como en la novela picaresca *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646)<sup>13</sup>. El propio Moreto hace uso del recurso de los duelos burlescos en su teatro breve, por ejemplo en el *Entremés del Cortacaras*.

Si, como dijimos anteriormente, el gracioso está construido como antítesis de su amo, el duelo, máximo exponente de la nobleza, bizarría, hombría y valor del galán, servirá para destacar lo contrario en los criados, especialmente su cobardía, por eso en todos los duelos burlescos los implicados se pelean de lejos, es decir, no llegan a rozarse. El duelo está en su esencia pensado como un enfrentamiento entre dos nobles, por lo que la mera idea de que dos plebeyos se batan resulta en sí misma absurda. Galón, al descubrir que ha sido engañado por Pasamano, piensa en vengarse, pero inmediatamente su cobardía le hace desistir del intento. Galón siente el robo como una ofensa a su honor que requiere venganza, pero como plebeyo Galón no tiene honor

---

12 Véase *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Madrid: Austral, 1999. 142-7.

13 Véase *La vida y hechos de Estebanillo González*. Madrid: Cátedra, 1990. Vol. I, 148-150.

que defender, por lo que no le merece la pena arriesgar su vida por una bolsa de doblones, así que lo piensa dos veces y decide vengarse mejor haciendo «una rapiña». Galón desecha la idea del duelo, pero en la segunda jornada éste se llevará a cabo, no como venganza, sino como voluntaria imitación del proceder de los galanes. Galón y Pasamano ven pelear a sus amos y deciden que ellos también deben hacerlo. Aunque no existe una causa para su enfrentamiento, los graciosos, parodiando el uso de los galanes, sienten que su honor no les permite dejar de pelear.

En este duelo burlesco no es el valor el vencedor, sino el ingenio. Galón aprovecha su cobardía y a la primera embestida de Pasamano se finge herido de muerte. Pasamano huye antes de que llegue la justicia dejando atrás su espada y capa, de las que Galón no duda en apropiarse. Horas más tarde Pasamano, quien tras pensar largo rato está seguro de que nunca hirió a Galón, encuentra a su enemigo confesando en sueños su engaño. Este recurso cómico es también común a la comedia burlesca. Por ejemplo, en *Darlo todo y no dar nada* de Lanini, Apeles conversa con Campaspe dormida y la despierta de un golpe.<sup>14</sup>

Independientemente de la función que cumplan dentro de la trama, la principal razón de ser del gracioso es hacer reír. Todas sus intervenciones están plagadas de chistes y juegos de palabras que rozan el absurdo y que en ocasiones desesperan a sus amos. La tensión y seriedad del conflicto en que se ven envueltos los galanes se disipa mediante la introducción de una broma por parte del gracioso en el momento más inoportuno. Los graciosos son incapaces de comprender la tensión emocional por la que

---

14 Véase. *Comedias burlescas del Siglo de Oro*. Madrid: Austral, 1999. 249-51.

atraviesan sus amos, por lo que para ellos cualquier instante es propicio para hacer una gracia.

#### CRIADA: CELIA

Celia, al igual que el resto de las criadas del teatro, es el personaje más arquetípico y menos trascendente de la comedia. Celia es la criada de doña Elvira y doña Blanca, y su función se limita básicamente a llevar y traer mensajes amorosos entre sus amas y los galanes de éstas. Celia parece ser parte de *Los engaños de un engaño* únicamente porque así lo requiere el género. Su intrascendencia es puesta en evidencia en la escena final. Como es común a muchas comedias, todos los personajes tienen alguna excusa que les permite reunirse en el escenario para dar cierre a la representación. Cuando sin causa aparente Celia aparece momentos antes de concluirse la comedia, doña Blanca le pregunta extrañada: «Celia, ¿cómo estás aquí?» (v. 2757). De acuerdo al desarrollo de los acontecimientos resulta del todo inverosímil que alguien la haya avisado de lo que está ocurriendo. Celia responde eludiendo la pregunta: «Eso se sabrá después» (v. 2758), pero obviamente ese después nunca llega, ni nadie se interesa por saber la verdad, porque Celia no desempeña ninguna función esencial dentro de la trama y por tanto la resolución del conflicto no la incluye.

De acuerdo a de José Prades las características generales de una criada son las siguientes:

LA CRIADA es *compañera adicta* de la dama, *encu-*



*bridora* de sus asuntos amorosos [,] *consejera* astuta que recaba, a veces, la iniciativa de aquélla; hábil en las *tercerías* de amor; *inclinada a la persona del gracioso* con quien reproduce –en tono paródico– los amores de dama y galán; tan *codiciosa e interesada* como el gracioso. (251)

La presencia de Celia en el escenario es mínima. Sus funciones son además reducidas por la intervención de sus amas, ya que en la primera jornada doña Blanca decide hacerse pasar por una criada para acompañar a su hermana, pues aunque las criadas son siempre fieles a las damas es común que éstas no se fíen completamente de la calidad de sus servicios. Celia, aunque se la nombra antes, no aparece físicamente en escena hasta la segunda jornada. Como indiqué anteriormente, su principal obligación en la obra es la de traer y llevar misivas, pero en la práctica Celia no consigue que ninguna carta llegue a su destinatario.

Las criadas, como los graciosos, tienen una visión realista y pragmática de la vida que asombra a sus amas. Como indica de José Prades:

la astucia de la criada, más experimentada que su señora, la convierte en su consejera habitual. Muchas de las iniciativas de la dama no tienen de suyas más que el nombre, ya que han sido inspiradas total o parcialmente por la criada. (126)

Celia, como ella misma expresa, forma parte de una tradición literaria de terceras y alcahuetas cuyo máximo exponente es Celestina.

## PADRE: DON PEDRO OSORIO

Como hemos visto hasta aquí, los protagonistas de *Los engaños de un engaño* se acomodaban perfectamente al prototipo que representan, es decir, doña Blanca y doña Elvira actúan como es de esperar en las damas de una comedia de enredo, don Juan y don Diego como galanes, etc. Sin embargo la personalidad de don Pedro Osorio no se ajusta a las características generales apuntadas por la crítica como comunes al personaje-tipo del padre. Según de José Prades:

EL PADRE ES un anciano caballero, muy valeroso, pero sometido por la vida a un inflexible código de *honor* que le convierte en pesquisidor y juez de los actos de sus hijos, preferentemente de la hija, en quien más peligrá el patrimonio del honor (251).

En cuanto a su caracterización externa no hay nada que diferencie a don Pedro del resto de padres teatrales, es un noble anciano preocupado por casar a sus hijas; su particularidad reside en su modo de actuar. Don Pedro, al igual que otros padres de Moreto, es un ser pusilánime que obra poniendo en peligro su honor y el de sus hijas y cuya conducta errónea nunca es criticada por el resto de los personajes.

La principal preocupación de un padre en la comedia es defender el honor de su hija, manteniendo su virginidad y buscándole un matrimonio adecuado, porque la mujer es siempre depositaria del honor el varón (ya sea padre o marido). Al iniciarse la comedia don Pedro tiene ya apa-

labrado el matrimonio de su hija mayor con don Diego y está dispuesto a encontrar un esposo óptimo también para doña Elvira. Don Pedro, como la mayoría de los padres, es autoritario y no presta ningún interés en conocer la voluntad de sus hijas o en preguntarles con quién quieren casarse. En la sociedad del XVII el peso de la opinión de la dama sobre quién debía ser su futuro esposo era casi nulo. Entre los nobles el matrimonio es un simple contrato social en el que el amor, tema central de la comedia, no es un elemento a ser tenido en cuenta.

Es común en el teatro que el padre, en su férreo intento de defender el honor familiar, se erija en obstáculo que dificulte los amores de los más jóvenes. Pero definitivamente éste no es el caso de *Los engaños de un engaño*,<sup>15</sup> pues don Pedro no llega a suponer un inconveniente, ya que incluso cuando descubre a don Juan y don Diego en su jardín no pone ningún impedimento para que se casen con sus hijas. El conflicto de la comedia no recae en la oposición paterna, ni depende de su opinión, sino que surge de un malentendido entre los amantes y son ellos quienes entran y salen del problema por sí mismos.

Don Pedro no se muestra muy hábil en el cumplimiento de su principal tarea como padre: la defensa de la honra de sus hijas y consecuentemente la suya propia. Don Pedro tampoco posee el segundo atributo considerado como básico en la caracterización del personaje-tipo del padre según de José Prades: la valentía.

Todos los ancianos caballeros tienen el valor físico y a veces la combatividad de un joven galán. La mayoría de ellos han sido soldados en su juventud

---

15 *Los engaños de un engaño* no encarna en este particular una excepción en la producción moretiana. En textos como *La confusión de un jardín* o *El desdén, con el desdén* los padres también aceptan sin problemas a los pretendientes de sus hijas.

ya aún conservan la arrogancia de sus costumbres militares (...) El valor se acrecienta hasta sus límites máximos cuando el padre experimenta las dos desgracias mayores que pueden acaecerle: la muerte violenta de un hijo o la presunta pérdida de honor de una hija. (De José Prades 131)

Nada sabemos de un valeroso pasado de don Pedro como soldado y su actitud no puede ser descrita como arrogante. En cuanto a su presente, tampoco realiza grandes pruebas de valentía, a pesar de que su honor es directamente atacado al sufrir «las dos desgracias mayores que pueden acaecerle».

Analicemos a modo de ejemplo lo que ocurre cuando don Pedro experimenta una de estas desgracias: el asesinato de su hijo, el cual no tiene lugar en el tiempo representado en la comedia, sino un año antes. Don Diego, en el relato que de sus aventuras hace a don Juan, nos da cuenta de este suceso, al que no alude ningún otro personaje. Don Diego estaba cortejando a doña Blanca por el balcón cuando el hijo de don Pedro, al verlo, salió en defensa de su hermana y don Diego le mató. Es decir, la primera vez que el honor de la familia fue puesto en peligro, no fue el padre, sino el hermano, quien salió en defensa del prestigio familiar, resultando muerto en el enfrentamiento. Don Pedro no persigue a don Diego para vengarse del doble agravio perpetrado contra su casa, sino que éste último huye a Portugal y sólo regresará a Madrid tras recibir la noticia de que doña Blanca le aceptaba como esposo. Don Pedro no busca venganza por la muerte del hijo y además entrega en matrimonio a la hija mayor al asesino de su primogénito. Entregar en matrimonio a la hija que ha sido descu-

bierta con un varón no es extraño, de hecho la honra de una mujer violada podía restaurarse mediante un matrimonio con el violador. Lo que no resulta lógico es que don Pedro no forzase a don Diego a casarse inmediatamente y que tardase un año en enviar la carta.

Padres negligentes pueden encontrarse muchos en el teatro del Siglo de Oro, en *La verdad sospechosa* o *El desdén, con el desdén*, sin ir más lejos, y sobre todo dentro de la obra de Moreto. Lo que llama la atención en *Los engaños de un engaño* es que su inapropiado proceder no sea criticado ni revierta negativamente en el desarrollo de los hechos. Moreto no critica al padre inepto ni los valores tradicionales que éste representa, y que son la base ideológica de la comedia nueva, sino que plantea una variante formal para la presentación de las mismas ideas. Puesto que los anhelos de los jóvenes son justos y se dirigen a un fin honorable, Moreto, siempre lógico, no halla motivo para que el padre se erija en obstáculo de los acontecimientos. Si el padre no sabe velar por su propia honra, hijas y futuros yernos se las arreglarán para dejar alto el nombre de la familia sin necesidad de atacar al padre.

#### GÉNERO: COMEDIA DE CAPA Y ESPADA

La clasificación genérica del teatro barroco es uno de los problemas que, a pesar de importantes esfuerzos, aún no ha sido resuelto. Entre los más relevantes intentos de clasificar la producción de Moreto destacan los de Luis Fernández Guerra y Orbe y Ruth Lee Kennedy, aunque

ninguno de ellos puede considerarse definitivo. Afortunadamente el texto que aquí nos ocupa pertenece a uno de los pocos géneros claramente delimitados: la comedia de capa y espada. La crítica acepta hoy ampliamente la existencia de esta variante de la comedia de enredo, sobre lo que no hay consenso es sobre las características y trascendencia de este tipo de obras. Se presenta a continuación una revisión de las ideas de Bruce W. Wardropper e Ignacio Arellano, quienes plantean dos aproximaciones muy diferentes que pueden favorecer la comprensión de *Los engaños de un engaño*.

De acuerdo a Wardropper la comedia de capa y espada hereda el argumento de la Comedia Nueva de Menandro y Terencio y lo aplica al Madrid del XVII. Se trata de un género eminentemente urbano necesariamente distinto a los dramas rurales por estar protagonizado por unos personajes que viven de acuerdo a unos valores diferentes, según este crítico valores burgueses. Wardropper adopta como punto de partida una concepción de la sociedad del Madrid del XVII que se aleja bastante de la realidad de la época. En primer lugar resulta insostenible considerar a los habitantes de la Corte como una sociedad homogénea, pues en Madrid, más que en ningún otro lugar del país, se reunían personas de las más diversas condiciones. No cabe duda que todos los habitantes de la capital son burgueses, es decir, habitantes de un burgo, pero esto no implica que lo sean en el sentido moderno de la palabra, pues hablar de la burguesía como la clase predominante de la ciudad no se corresponde ni a la realidad histórica, ni a la ficción teatral. Además, como hemos visto al hablar de los perso-

najes de la comedia, estos se definen a sí mismos de acuerdo a su posición en una jerarquía estamental, no de clases. Galanes, damas y padre son nobles y para ellos el honor y los valores aristocráticos, no sólo el amor, son guía de su proceder.

Wardropper propone concebir la comedia como una manifestación de una individualidad que aspira a prescindir de las normas sociales. Sin duda la trama de las comedias de capa y espada es una trama doméstica, que habla de una relación amorosa privada, pero debe tenerse en cuenta que los personajes, más que individuos particulares, son representantes de un tipo y una clase social y como tal actúan. El enredo particular es controlado por unas convenciones y una ideología aristocrática que convierte a don Juan, don Diego, doña Blanca o doña Elvira en arquetipos del caballero y la dama.

Wardropper, al considerar a los protagonistas burgueses, no puede presentar el honor como tema básico del género ni motor de la acción, sino que para él el núcleo argumental se encuentra en el amor y el dinero, los cuales encuentra incompatibles en una sociedad burguesa. Otros críticos, como Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres, sostienen una posición diametralmente opuesta a la de Wardropper sosteniendo que ni la burguesía como clase, ni su preocupación por el dinero, aparecen representadas en el teatro barroco.<sup>16</sup>

Lo cierto es que en la mayoría de las comedias, y *Los engaños de un engaño* nos brinda un excepcional ejemplo, la riqueza no tiene influencia alguna con el conflicto. La clave del error interpretativo de Wardropper recae en que

---

16 En Pedraza, Felipe B. y Milagros Rodríguez Cáceres. *Barroco. Teatro. Vol. IV de Manual de literatura española*. Tafalla, Navarra: Cénlit Ediciones, 1980.

otorga a las figuras del galán y la dama un carácter siempre materialista, rasgo que sólo puede considerarse propio del galán, o a veces la dama, antihéroe. Muy al contrario, el galán y la dama virtuosos son siempre generosos y despreocupados de su riqueza. Los personajes materialistas son presentados como seres negativos que: o bien son castigados por su avaricia, como el protagonista de *El lindo don Diego* de Moreto, quien intenta casarse con una mujer de una clase superior a la suya y acaba descubriendo que se trata en realidad de una criada, o abandonan sus defectos para reintegrarse en la sociedad por medio del matrimonio, como ocurre en *El sembrar en buena tierra* de Lope de Vega.

La clave interpretativa de la comedia se encuentra, bajo mi punto de vista, en la búsqueda del difícil equilibrio entre el amor (representante del deseo individual) y el honor (las reglas impuestas por la sociedad), puestos ambos a prueba mediante el mecanismo de los celos. Para Wardropper en esta dicotomía siempre vence el amor. Pero lo cierto es que en las comedias de capa y espada se logra un balance mediante el matrimonio, lo no debe ser interpretado como un triunfo del individualismo amoroso sobre la sociedad, sino como la culminación de un proceso en el que el individuo, mediante la satisfacción de sus deseos, reafirma su pertenencia al régimen establecido. Por eso, no sólo en las tragedias, sino también en las comedias, cuando un personaje se ve obligado a elegir entre el amor y el honor, opta siempre por el segundo. Si, como defiende Wardropper, el amor se situase en la comedia como un valor superior al honor, encontraríamos ejemplos de textos que concluyesen en matrimonios basados exclusiva-



mente en el amor y contrarios a la honra. Pero esto no es así. Cuando amor y honor son irreconciliables, la acción desemboca necesariamente en tragedia y los amores socialmente inaceptables son castigados, como por ejemplo en *El castigo sin venganza* de Lope de Vega.

Un punto de vista muy distinto, y más acertado que el de Wardropper, lo proporciona Ignacio Arellano quien, partiendo de las definiciones que del género de la comedia de capa y espada se dan ya en el XVII, considera el amor y el ingenio los elementos esenciales. A estos dos principios añade otros rasgos: adaptación a las unidades de tiempo y lugar, empleo de la recapitulación, verosimilitud y decoro, y sentido lúdico.<sup>17</sup>

La crítica ha destacado que el teatro barroco español no se adecua a la regla aristotélica de tiempo, pero Arellano constata que esta percepción es errónea. *La confusión de un jardín* de Moreto constituye posiblemente el ejemplo más importante de sometimiento a la norma. En esta comedia el tiempo de la acción y el de la representación son el mismo y toda la trama transcurre en un mismo lugar. En el caso de *Los engaños de un engaño* la comedia abarca aproximadamente dos días. La primera jornada empieza poco después de las ocho de la mañana, hora en la que don Diego llega a Madrid, y concluye cuando «Ya va cerrando la noche» (v. 919). La segunda abarca la mañana y tarde del segundo día, y la tercera la madrugada y primeras horas del día siguiente.

La finalidad del respeto de las unidades clásicas era lograr verosimilitud, sin embargo, según Arellano, en las comedias de capa y espada el efecto perseguido es el opuesto:

---

17 En Ignacio Arellano. «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada.» *Cuadernos de teatro clásico* 1 (1988): 27-49.

Y tal unidad persigue, a mi juicio, un efecto contrario al de la preceptiva clasicista, es decir, persigue un efecto de inverosimilitud ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio. En otras palabras, la unidad de tiempo no puede desligarse de la construcción laberíntica de la trama ingeniosa ni de la acumulación de enredos cuyos efectos potencia. (32)

Al comprimir la acción en un espacio temporal mínimo, forzando la verosimilitud al límite, la comedia es capaz de aumentar la sensación de confusión y enredo. No hay nada en *Los engaños de un engaño* que sea imposible, lo inverosímil es la acumulación ingente de malentendidos y confusiones de identidad en tan escaso tiempo. El autor de las comedias de capa y espada busca condensar al máximo un sin número de peripecias que mantienen al espectador en vilo. El héroe cuenta con apenas unas horas para evitar una tragedia, en ese breve transcurso temporal se enfrenta a múltiples imprevistos que le alejan cada vez más de su propósito y, sólo cuando el plazo está a punto de expirar, consigue su cometido.

A pesar de la acumulación de anécdotas, el plazo de dos días no es suficiente para incluir de modo coherente el proceso completo de enamoramiento, galanteo y boda, tal y como ya en su día notó Tirso de Molina en este fragmento que reproduce Arellano.

Porque si aquellos [los antiguos] establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente puede suceder en veinte y cuatro horas ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una

dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de suerte sus amores que comenzando a pretenderla por la mañana se case con ella a la noche? (31)

La solución que la mayoría de autores ofrecen a este conflicto temporal es la recapitulación, mediante la cual se evita llevar a escena el proceso completo de galanteo. Las comedias comienzan, casi siempre, *in medias res* y durante las primeras escenas resumen lo ocurrido en el tiempo inmediatamente anterior. En *Los engaños de un engaño* el encuentro de don Diego y don Juan tras un año de separación permite la narración condensada de los acontecimientos que sirven de preámbulo al núcleo del enredo de la trama. Según Arellano, en las comedias de capa y espada a la función básica de la recapitulación, resumir lo que ha ocurrido fuera del escenario, se le suma otra, lo que él llama la función ponderativa, cuya finalidad es demostrar el ingenio e inventiva de la obra. Esto se observa principalmente en la tercera jornada. En el encuentro final de los dos galanes y las dos damas en casa de don Diego se repasan todos los acontecimientos de la comedia, poniendo en evidencia el grado de elaboración del enredo, que llega hasta tal punto que, aún después de percatarse del malentendido de los nombres, los personajes se ven obligados a desentrañar paso por paso todo lo ocurrido en los últimos dos días. Ante tanta confusión, a don Pedro no le queda más que exclamar: «¡Válgame Dios! ¡Qué tropel / de engaños!» (vv. 2698-9).

Ignacio Arellano prosigue su teoría de que la comedia de capa y espada es un género inverosímil destacando los

convencionalismos del género: «llegada imprevista del padre o hermano que sorprende a los amantes, el esconderse el galán, el trueque de nombre o identidades, los apartes, la confusión provocada por los mantos en las tapadas, los disfraces varoniles, etc.» (36). Nótese que, a excepción del disfraz varonil, hay ejemplos de todos estos procedimientos en *Los engaños de un engaño*. El dramaturgo barroco no busca una verosimilitud férrea, como muestran los continuos guiños del gracioso al público, sino la creación de un universo que funciona de acuerdo a los convencionalismos de género, no de acuerdo a las leyes de la realidad. El espectador acepta como lógico, por ejemplo, que el galán converse a través de la reja sin darse cuenta de que interlocutora no es su dama, sino la hermana de ésta.

Arellano presenta como empresa última de la comedia de capa y espada el entretener. Sin duda la finalidad inmediata de los corrales era ésta y el teatro cumplía con sus propósitos, pues los espectadores acudían en masa a presenciar representaciones que semana tras semana repetían las mismas convenciones. El espectador no se preguntaba si al final el galán y la dama se casarían, sino hasta qué punto el autor podía retorcer el enredo antes de que se produjese el matrimonio. Esta proyección lúdica no elimina la existencia de una ideología y la defensa de unos valores que sutilmente son presentados al público como absolutos. En la comedia de capa y espada varían los chistes y las peripecias, pero no el mensaje: al final siempre triunfan los buenos; y en este género los buenos son siempre galanes nobles y virtuosos que se quieren casar con damas igualmente nobles y virtuosas.

Otro rasgo apuntado por Arellano y que debe ser tenido en cuenta es la inserción en la coetaneidad, conseguida mediante marcas geográficas, cronológicas y onomásticas. En cuanto a la actualidad de los hechos, narrados ya quedó comentado a propósito de la fecha de composición de *Los engaños de un engaño* cómo a través de la alusión a dos eventos históricos se enmarcan las peripecias de los protagonistas en el ahora de los espectadores. En cuanto al espacio, la acción de *Los engaños de un engaño* transcurre en lo que hoy conocemos como el barrio de Huertas de Madrid, centro neurálgico de la actividad literaria del XVII. Lugar en el que se encontraban los dos teatros de la Corte: el del Príncipe y el de la Cruz, y donde tuvieron su residencia Lope de Vega, Quevedo o Cervantes. Hay alusiones a la calle de Huertas, el mentidero de San Felipe, el convento de San Jerónimo, el Paseo del Prado, la Iglesia de los frailes Capuchinos, el Hospital de la Caridad o la calle de Santiago. Las increíbles aventuras de los personajes de las comedias de capa y espada tienen a menudo lugar en las calles aledañas al teatro en donde se están representando.

## LENGUAJE Y ESTILO

Moreto no es un autor que destaque por tener un lenguaje brillante. Su estilo es correcto, dominado siempre por el decoro y libre de estridencias. La complicación formal que muchos autores emplean como modo básico de expresión en el Barroco no interesa a Moreto. Moreto cri-

tica y evita el culteranismo mostrándose más proclive al conceptismo, aunque sin cometer nunca excesos. Su estilo podría ser definido principalmente como armónico.

Moreto se esfuerza por mantener el orden en todos los niveles, lo que lleva a sus personajes a justificar cada uno de sus actos. Los diálogos se ven a menudo interrumpidos por apartes en los que los personajes meditan sobre sus actos y palabras. Para Moreto tan importantes como las decisiones y los actos son los pensamientos que llevan a ellos; está preocupado por mostrarnos no sólo lo que hacen los personajes, sino el por qué lo hacen. Incluso los graciosos meditan a cada paso que dan y, aunque sus monólogos son más caóticos, se observa en ellos una lógica semejante a la de sus amos. Tras el duelo burlesco, Pasamano en un primer momento cree haber dejado a Galón muerto en la calle, pues éste cayó pidiendo confesión, pero cuando está solo se da cuenta de que eso es imposible.

Solo estoy. Discurrir quiero,  
aunque me he quedado *en albis*,  
si quedó muerto Galón  
de la estocada. Dislate  
me parece, porque aún dudo  
que a la ropa le tocasse  
mi espada con el temor.  
Mas las del Perrillo y Juanes  
suelen morder desde lejos.  
Si bien es justo me espante,  
que siendo ésta allí doncella,  
fuese amiga de hacer carne.  
Si se murió, fue del susto,  
que siempre los hombres grandes,  
cuando sacamos la espada,  
no la sacamos en balde. (vv. 1916-31)

El estilo excesivamente lógico de Moreto evita la aparición de pasajes plenamente líricos. Que la producción de Moreto no incluya mayor porcentaje de elementos poéticos no debe ser visto y juzgado como un menoscabo a la calidad dramática, sino como la elección voluntaria de un autor más preocupado por la claridad que por las florituras lingüísticas. Aunque escasas, pueden encontrarse en *Los engaños de un engaño* digresiones poéticas en las que los protagonistas hablan de su amor. Se trata de pasajes elaborados a partir de las premisas temáticas y formales de la poesía cancioneril del XV. Destaca principalmente la comparación de los sentimientos del amante a fenómenos de la naturaleza. Algunos de estos símiles son tópicos, como el del corazón del amante que se derrite en presencia de la amada al igual que la mariposa que se acerca a una llama y se quema (vv. 156-69), o la igualación de la belleza de la amada a la llegada de la primavera (vv. 315-44), o la imagen del amor como una jaula en la que cae prisionero un pájaro (vv. 601-13). Otros son menos comunes: el amor es una planta que sólo crece si se la riega continuamente (vv. 946-69); el amor si se divide pierde fuerza, como el agua de un río (vv. 1498-1517); el amante desdichoso es como una serpiente que chupa la flor, la marchita y luego escupe veneno (vv. 1617-45); etc.

La mayor complicación formal, tanto para la escenografía como en el plano lingüístico, se encuentra en el pasaje del jardín, cuando los cuatro jóvenes hablan de dos en dos fingiendo ser quien no son. El escenario proyecta dos diálogos paralelos entremezclando las palabras de unos y otros con sus apartes, de tal modo que cada respuesta sir-

ve tanto para contestar a la pregunta que directamente se solicita, como para completar un significado totalitario que se extrae al escuchar alternativamente las dos conversaciones. A esto debe añadirse una total simetría en las intervenciones de los cuatro interlocutores de acuerdo a la métrica.

Es en el lenguaje de los graciosos donde Moreto logra sus mejores versos, a través de ingeniosos juegos de palabras o chistes de contenido sexual y escatológico. El decoro exige que cada personaje hable de acuerdo a su posición, pues se considera igualmente inapropiado tanto que un criado se exprese con propiedad y elegancia, como que un noble haga cierto tipo de chistes. Si galanes y damas recurren al lenguaje de la poesía cancioneril para expresar sus sentimientos y definir su posición a través de su habla elevada, los graciosos emplearán la lengua de germanías. Esta variante lingüística de las clases marginales del siglo XVII tuvo una gran cabida en la literatura de la época, en especial a través de la novela picaresca, pero también en el teatro, ya sea mediante los graciosos o a través de los géneros menores. El teatro de Moreto resulta asequible para el lector moderno por la sencillez de su lenguaje, sin embargo, cabría marcar una excepción en el caso del lenguaje del hampa del que nuestro autor muestra un perfecto dominio. La mayor complicación se encuentra en los pasajes que hablan sobre juegos de naipes que hoy nos son ajenos.

El habla del gracioso es en ocasiones caótica y en ella se ensartan ideas traídas a cuento por mera asociación lingüística, no lógica.<sup>18</sup> Los criados de Moreto hablan de un modo muy semejante al de los protagonistas de las come-

---

18 Para más información sobre el lenguaje de los graciosos consúltese: Anna Marie Lottmann. *The comic elements in Moreto's comedias*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms, 1975.



días burlescas, es decir, en ocasiones sus palabras carecen de significado en sí mismas y buscan simplemente hacer reír. Galón, hablador incansable, pronuncia a cada paso bromas ingeniosas, basadas a menudo en la dilogía. Galón estira el significado de cada palabra y se aprovecha continuamente del doble sentido de los vocablos. Uno de los ejemplos más interesantes ocurre cuando Pasamano, fingiendo ser la ronda, le pregunta por su nombre y Galón responde con todos los significados de la palabra que le da nombre: francés (galo), por lo que es flor de Lis (símbolo de la casa real francesa), punta de diamante, un género de tejido fuerte hecho de seda, hilo de oro o plata y una unidad de medida.

Pues, si se ha de decir, sus  
 digo, que nadie se espante,  
 soy flor de Lis unas veces,  
 otras punta de diamante.  
 Soy de seda, plata y oro,  
 pero soy tan miserable,  
 que ya por onzas me venden.  
 ¡Grave afrenta! ¡Vil ultraje!  
 Soy a veces tan humilde  
 que consiento que me arrastren.  
 Otras veces soy tan vano  
 que, procurando ensalzarme,  
 aun el pecho más ilustre  
 con mi lustre quiere honrarse;  
 y aun esto viene a ser más,  
 que el rey en hombros me trae.  
 ¿A quién hace el rey tal honra?  
 ¿A quién favores tan grandes?  
 Soy, en efecto, Galón  
 de los criados leales. (vv. 1996-2015)

Otro recurso cómico empleado por Galón son sus eternas listas que empiezan con elementos lógicos y acaban acumulando todo tipo de ideas absurdas. Galón comienza a repasar la lista de cosas que comprará con el dinero que ha recibido de doña Blanca.

(..) un vestido  
de mi nombre guarnecido  
y el forro de caniquí.  
No me olvido del tabaco,  
de calzoncillos, calcetas,  
de escarpines, de soletas  
y de un sombrero polaco. (vv. 534-40)

Pero la imaginación del gracioso vuela rápido y empieza a verse a sí mismo asediado por las mujeres.

Mas viéndome tan galán,  
me dirá doña Fulana  
para ir al Prado mañana. (vv. 541-43)

Desde ese instante su listado se vuelve cada vez más bizarro, incluyendo maquillaje y prendas de mujer.

No, no excuso el solimán,  
el arrebol de Granada  
y ligas con rapacejo.  
Mire que tengo ya viejo  
el zapatillo. Encarnada  
sea la media, el guardainfante  
venga bien con las enaguas. (vv. 544-50)

La tendencia al orden y armonía, el general respeto de las unidades aristotélicas, la ausencia de estridencias argumentales o de un lenguaje grosero y la sencillez de lingüística hicieron de Moreto uno de los autores barrocos más

apreciados durante el siglo XVIII. La popularidad de Moreto durante el XVIII y la adaptación de sus textos por parte del Neoclasicismo francés ha llevado a ciertos críticos como Valbuena Prat<sup>19</sup> e Hilda Rissel<sup>20</sup> a considerarlo precursor de la entrada de los gustos neoclásicos en España. Moreto es un reflejo de la evolución interna de la comedia durante el siglo XVII y, aunque su teatro posea en ocasiones elementos que también aparecerán en el teatro neoclásico, no significa esto que Moreto busque conscientemente observar las reglas del neoaristotelismo. Resulta insostenible imaginar que en 1641, el joven Moreto, recién salido de la universidad y probablemente sin haber viajado nunca al extranjero, tuviera conocimiento de los movimientos neoclásicos franceses y estuviera aplicando sus principios a su teatro. Moderación, verosimilitud y lógica se encuentran ya en sus primeras obras y se deben al gusto y estilo personal del autor, no al sometimiento a las reglas neoclásicas.

En cuanto a la métrica, Moreto no se ve atraído por la complicación. Aproximadamente la mitad de *Los engaños de un engaño* está compuesto a base de romances, aunque destacan también las silvas y las redondillas. Merece la pena resaltar como el único alarde de virtuosismo métrico el siguiente fragmento.

Amor mi locura	cura,
porque en tan querida	herida
gane mi atrevida	vida,
si se aventura	ventura.
Cupido en blandura	dura.
Será el desagrado	agrado,
huirá el desdichado	hado

19 En Ángel Valbuena Prat. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1953.

20 En Hilda Rissel. *Three Plays by Moreto and Their Adaptation in France*. New York: Peter Lang, 1995.

y será mi acierto	cierto,
el desconcierto	concierto,
feliz el prestado	estado. (vv. 681-90)

Son dos tiradas de cinco versos octosílabos monorrimos en asonante que poseen también rima consonante interna y que no corresponden a ninguna estructura estrófica tradicional. Como puede observarse, las rimas internas tienen la particularidad de estar constituidas de dos palabras, la segunda de las cuales es el fragmento final de la primera: locura-cura, atrevida-vida, etc. El joven Moreto está experimentando nuevas posibilidades y propone una composición compleja y repetitiva donde el sentido de las frases tiene que forzarse excesivamente para ajustarse al metro.

### TEATRALIDAD Y PUESTA EN ESCENA

Durante la época, el teatro era el principal espectáculo. Acudían a él miembros de todas las clases sociales. En las grandes ciudades había representaciones casi diarias y las obras duraban muy pocos días en cartel. Las representaciones se realizaban en un corral de comedias, un patio interior de una casa al aire libre, en el que se situaba un escenario elevado. Cada espectador ocupaba un puesto según su condición social y pagaba una entrada determinada. Las clases bajas estaban en el patio, las altas ocupaban balcones y ventanas de las casas que rodeaban el patio. Los corrales eran administrados por los hospitales y el ayuntamiento, y el beneficio obtenido de las entradas era para caridad.

La misma sencillez que se observa en el estilo de Moreto se halla en su uso de los recursos escénicos. Según avanza el siglo XVII, la puesta en escena se fue complicando. Aunque sin llegar a alcanzar nunca el fasto y espectacularidad de las representaciones en Palacio, el escenario de los corrales fue abriendo sus puertas a nuevos inventos y tramoyas que hacían las delicias del público. Sin embargo Moreto no recurre nunca a esta maquinaria. La totalidad de su producción puede ser llevada a escena sin necesidad de implementar los recursos escénicos básicos con los que contaba un corral.

La puesta en escena era plenamente convencional y simbólica, el público que periódicamente acude a los corrales conoce los recursos empleados y su significado. Lo que sí hace Moreto es aprovechar estos recursos básicos, por lo que es necesario prestar especial atención al uso de cortinas, puertas y balcones en el teatro moretiano. Uno de los temas favoritos del Barroco es el engaño a los sentidos: nada es lo que parece ser a primera vista, pues la percepción que de la realidad tenemos puede ser parcial. El recurso del ocultamiento resulta así muy atractivo, pues tras una cortina o un disfraz, el mundo que se percibe está distorsionado y uno puede fingir ser quien no es, confundiendo al interlocutor. En *Los engaños de un engaño* el ocultamiento es elemento primordial de la estructura argumental. El error sobre el nombre de doña Elvira, que da lugar al malentendido sobre el que se cimenta la acción, proviene de un engaño a los sentidos provocado por un disfraz y una conversación escuchada a medias.

La segunda mitad del texto está construida a partir de

ocultamientos físicos y suplantaciones de identidad. Unos y otros personajes se esconden «al paño» con la finalidad de conocer desde su escondite la realidad, pero suele ocurrir todo lo contrario. Se trata de un convencionalismo de la representación, por el cual cuando quería darse a entender que un personaje estaba escuchando una conversación a escondidas aparecía asomando la cabeza por una cortina.

En los dos corrales madrileños, en uno de los cuales debió estrenarse *Los engaños de un engaño*, la fachada que se situaba detrás del escenario estaba dividida en nueve espacios, lo que permitía crear la combinación deseada de puertas, cortinas, balcones y ventanas.

Además de las cortinas, las puertas ejercían un papel esencial en las comedias de enredo. Durante la primera mitad de la tercera jornada Moreto explota al máximo las posibilidades ofrecidas por puertas y cortinas representando en el escenario dos lugares diferentes: el interior y el exterior de la casa de don Pedro Osorio. En los corrales no se dividían físicamente los espacios, sino que la transición del uno al otro se marcaba atravesando puertas. La jornada comienza en las afueras de la casa de don Pedro Osorio, donde don Diego deja a Galón haciendo guardia. Para indicar el paso del exterior al interior, Galón abandona el escenario y don Diego abre una puerta: «La puerta es ésta. Ya abrí» (v. 1826). Al escuchar éstas palabras el público del corral, que está asistiendo a una representación que carece de un decorado realista, sabe que a partir de entonces el escenario representa lo que está al otro lado de la puerta: el jardín. Inmediatamente después de abrir la puerta y según indica la acotación: «*Llega a la puerta don Diego y es-*

*tará dentro doña Elvira*» (acot. vv. 1824-5), es decir, la conversación tienen lugar con don Diego en el escenario y doña Elvira hablando desde el otro lado de la puerta, donde se encontraba el vestuario, pero de modo que el público pueda verla. Cuando acaban de hablar, ella se retira y don Diego entra por la puerta cerrándola, lo que nuevamente indica un cambio espacial. Estamos ahora de vuelta en la calle y la misma estructura escénica se repite con distintos personajes.

Todo el episodio del jardín precisa de tres puertas o cortinas para ser llevado a las tablas: una puerta central y dos laterales. La puerta central indica el paso de la calle al jardín, cada vez que un personaje la traspasa se produce un cambio espacial y el escenario pasa a ser ora la calle ora el jardín. Las laterales pertenecen al espacio del jardín y sirven para realzar la sensación de bastedad y desorientación, además de para indicar que cada una de las parejas se encuentra en un lugar apartado de un mismo espacio común.

El otro recurso escénico aprovechado en la tercera jornada es el de la oscuridad. Tan pronto como don Diego abre la puerta que conduce al jardín, escucha a alguien que le dice: «Entrad, don Juan, sin temer, / que ya se acostó mi padre» (vv. 1828-9). Se trata de doña Elvira, quien estaba esperando a don Juan, pero don Diego cree que está hablando con doña Blanca, y que ella le está engañando con don Juan, por lo que se hace pasar por su enemigo y doña Elvira, al ver que su interlocutor la nombra doña Blanca, por su hermana. La confusión es posible por desarrollarse la acción de noche. Los teatros no contaban con iluminación artificial y las representaciones se realizaban siempre

a plena luz del día. Cuando quería significarse que una escena ocurría de noche, los personajes aparecían vestidos de un modo particular, en traje de noche. Cuando siendo de noche los personajes no llevaban nada para alumbrarse, se consideraba convencionalmente que no podían ver y por lo tanto no se reconocían. Esto es lo que pasa en toda la primera mitad de la tercera jornada. Al igual que les ocurre a doña Elvira y don Diego, doña Blanca y don Juan tampoco son capaces de verse.

En los múltiples malentendidos que tienen lugar debido a la oscuridad en el teatro del Siglo de Oro, no se contempla la posibilidad de que los amantes se reconozcan mediante la voz. Cuando don Pedro sale al jardín, los dos galanes intentan huir, pero no son capaces de encontrar la salida y truecan a sus interlocutoras, sin que ninguno de los cuatro se percate de no estar hablando con la misma persona que antes. Sin embargo, no ocurre lo mismo con Pasamano, quien, también a oscuras, reconoce a Galón al oírle hablar entre sueños y le despierta de un puntapié diciéndole: «Diga quién es a la ronda» (v. 1986). Galón cae en el engaño y responde: «¿Cómo no trae luz la ronda?» (v. 1987). De este modo se recuerda al auditorio que la escena está ocurriendo de noche y por ello es fácil que Galón no pueda reconocer a Pasamano.

## IDEOLOGÍA Y TEMAS

Antes de adentrarnos en la consideración de las ideas presentadas por *Los engaños de un engaño*, debemos tomar



en cuenta dos cuestiones. Primero: la comedia es un género literario que busca ante todo entretener al público, por lo que no debe esperarse de él (aunque a veces las haya) profundas digresiones filosóficas o morales. Segundo: el corral de comedias es el único espacio urbano donde se reúnen periódicamente miembros de todas las clases sociales: desde el más pobre, pues las entradas más baratas eran asequibles para cualquier trabajador, hasta el mismo rey. La misma estructura del corral realza el sentido del teatro como espectáculo que promueve una conciencia de unidad social a la vez que marca las diferencias entre los miembros de ésta sociedad en base a los distintos precios de las localidades. La comedia podía garantizar mejor que ningún otro medio la transmisión de cualquier mensaje a todas las esferas de la población, por lo que no podemos menospreciar su valor comunicativo. A partir de 1638 el Ayuntamiento de Madrid tomó control total sobre los dos teatros de la capital, sustituyendo a las cofradías, por lo que no resulta extraño que las clases dirigentes hicieran uso de este recurso para expandir su ideología.

Una de las preguntas más interesantes que cabe hacerse con respecto al espectáculo teatral es cómo conseguía entusiasmar a gentes de todos los niveles en una sociedad tan fuertemente estratificada como la España del XVII. El teatro era el entretenimiento más popular y sólo los toros le podían hacer competencia. El número de corridas que tenían lugar a lo largo del año era muy reducido, pero cuando ocurrían paralizaban la vida de la ciudad, pues las celebradas por el Ayuntamiento de Madrid en la Plaza Mayor podían albergar a 50.000 espectadores, casi un ter-

cio de la población total de la capital. ¿Qué aportaban uno y otro espectáculo para atraer continuamente a las masas? La respuesta quizás se encuentre en la visión que ambos ofrecían de una sociedad idílica, donde cada individuo cumple con su función y vive feliz dentro de la posición que le toca ocupar, donde la virtud es premiada y la corrupción de usos y costumbres castigada. En la concepción tradicional, a cada estamento le correspondía cumplir una función determinada, asegurándose así el correcto funcionamiento de la sociedad en conjunto.

Como se expuso anteriormente, la nobleza debía dedicarse a la defensa y la carrera militar, pero con el paso del tiempo cada vez se había alejado más de esta ocupación, por lo que se le hizo necesario justificar sus privilegios y los espectáculos eran un modo de conseguirlo. El toreo estaba reservado exclusivamente a los nobles y les brindaba la posibilidad de hacer gala de su valentía y fortaleza ante una sociedad que aplaude las hazañas de sus protectores. Después de todo, aunque hubiese desacuerdos sobre la existencia de ciertos privilegios y sobre la funcionalidad última de la nobleza de sangre, la sociedad española del XVII sigue en su gran mayoría creyendo en la legitimidad de la desigualdad.

Recordemos una vez más que ante todo toros y teatro son un entretenimiento popular. Aunque tras la diversión se promulgue o defienda una ideología, el espectador que acude al corral o la plaza va a pasárselo bien: a ver a sus actores favoritos, a reírse de los chistes del gracioso y de los golpes que reciben los personajes de los entremeses, a hacer vida social, a disfrutar con del enredo de la comedia y

de la peligrosidad de la corrida, etc. El espectador medio posiblemente no se percataría, al menos de modo consciente, de las implicaciones ideológicas de lo que estaba observando. De hecho, incluso para los organizadores de tales eventos, la finalidad última de los mismos no era la propaganda ideológica, aunque ésta estuviera implícita, sino el mantener entretenida a una población que vivía la decadencia del Imperio español. El fenómeno teatral barroco repite una constante que se ha mantenido a lo largo de toda la historia: el estado mantiene felices a las masas otorgándoles diversión pública gratuita o de bajo costo. Más allá del análisis literario de los textos, de su concepción como obras artísticas de determinado periodo, se hace patente la necesidad de analizar la comedia en relación a otros entretenimientos de masas. No veo que exista una contradicción entre las propuestas de José Antonio Maravall, quien ve la comedia como una campaña publicitaria de los valores aristocráticos, con aquellos que defienden una finalidad exclusivamente lúdica del espectáculo. La ideología inherente y soportada por los textos no niega su desempeño como medios de entretenimiento. En última instancia esta es la fórmula del antiguo «prodesse et delectare», con más deleite que provecho, eso sí.

El teatro es la única manifestación artística del siglo XVII creada para ser consumida por todos los sectores sociales. Se hace preciso, por lo tanto, incluir en ella elementos que satisfagan las inquietudes de un auditorio extremadamente heterogéneo, y ello se logra mediante la superposición de varios niveles lingüísticos, ideológicos y temáticos. Si tomamos como ejemplo una de las constan-

tes de las comedias de capa y espada, el amor, observaremos que este concepto es expuesto desde distintos puntos de vista. Tenemos por un lado la concepción neoplatónica del fenómeno, expresada a través de un registro lingüístico elevado construido sobre las convenciones de la poesía cancioneril, todo lo cual estaría destinado a captar la atención del público más cultivado. Este discurso es casi ininteligible para el grueso de la población, aquellos que se sitúan en el patio y cuya opinión queda representada por la figura del gracioso, quien cómo ellos no comprende las pasiones y argumentos de los amos. Su incompreensión no es presentada como signo de ignorancia, sino de una sabiduría y percepción del mundo diferente: más carnal, lúdica y pragmática. De este modo el amo se ríe de la simpleza del criado y el criado del idealismo ilógico de su amo, sin que la visión del uno anule la del otro.

Una vez argumentada la necesidad de considerar toda valoración ideológica que pueda extraerse de la comedia a la luz de ser ésta un espectáculo principalmente lúdico, pasemos al análisis de dos temas esenciales y que se presentan indisolublemente unidos en las comedias de capa y espada: matrimonio y honor. No pretendo decir con esto que el matrimonio y el honor sean los únicos dos conceptos ideológicos que articulan la comedia barroca, ni mucho menos, sino que en el caso particular de *Los engaños de un engaño* y en otras comedias de capa y espada resultan fundamentales para comprender el significado de los textos.

## EL MATRIMONIO

Desde el inicio de la comedia el matrimonio se presenta como el final anhelado por todos los protagonistas: galanes, damas y padre. Se busca pasar de un estado de soltería al del matrimonio, lo que supone que las mujeres dejarán de estar bajo la protección del padre para pasar a depender de sus maridos. La comedia se centra en la búsqueda de la resolución de un trance que dificulta culminar este proceso. Su estructura esencial sería la de orden, caos, orden. La soltería inicial es un tipo de orden que se ve alterado por el noviazgo (caos) y que finalmente da paso a una nueva situación ordenada y armónica, el matrimonio. El amor en sí mismo no representa un estado de caos. En *Los engaños de un engaño*, el legítimo galanteo de don Diego a doña Blanca y el amor que ambos sienten no es presentado nunca como perturbador del organigrama social, sino como reflejo de la felicidad futura que espera a los contrayentes. El malentendido de los nombres es lo que provoca los celos y el subsiguiente estado de caos. Después de haberse producido el cortejo, los galanes no pueden casarse por estar su honor y el de sus futuras esposas en peligro, éste es el verdadero obstáculo, y no el amor, que de ser correspondido y aceptado por el padre es perfectamente legítimo y no amenaza el orden.

A través de la institución del matrimonio, la comedia representa el orden social. Al casarse dos personas del mismo rango se reafirma la estructuración estamental, pues con ellas se crea una nueva familia que constituye la unidad mínima sobre la que se levanta el organigrama social.

En consecuencia, el amor entre miembros de distintas clases sociales, o el intento de casarse con alguien de un nivel superior para medrar, está necesariamente abocado al fracaso. Mediante la bendición del padre, representante de los valores tradicionales, la nueva pareja es admitida en la comunidad. Más allá de las connotaciones amorosas presentadas en el teatro, para el español del siglo XVII el matrimonio es ante todo un contrato social entre dos familias y un sacramento. Casarse supone la aceptación de los principios sociales y religiosos sobre los que se asienta el funcionamiento del estado. Por eso la comedia termina siempre con el matrimonio y no presta interés a la vida matrimonial, al qué ocurre después de la boda.

*Los engaños de un engaño* ofrece un perfecto ejemplo de cómo el matrimonio es voluntariamente buscado tanto por los enamorados como por los padres, pues al final son los contrayentes quienes sin la intermediación de ningún agente social impositivo deciden libremente sus nupcias y, una vez establecido el acuerdo, don Pedro expresa su conformidad. El teatro barroco es un género que trata de relaciones sociales y no sólo de sentimientos individuales. Cuando don Diego comunica a don Juan sus intenciones de casarse, expone su futura boda detallando el cúmulo de relaciones interpersonales que se derivarán de ella:

Daréle a Cloris esposo,  
que la quiera más que a sí,  
a su padre un hijo en cambio  
del malogrado infeliz,  
y a vos un amigo firme,  
como lo he sido hasta aquí. (vv. 463-8)

Cada personaje es representante de un grupo social, actúa de acuerdo a las normas de éste y se relaciona con otros individuos según su posición y la de ellos. Por eso a nadie le importa si los novios fueron felices después de la boda, pues la boda es en sí misma la única felicidad a la que aspiran.

La vida privada de la mujer una vez casada carece de interés teatral, prueba de ello es la ausencia de madres en el teatro. La comedia se centra justo en el único momento en el que la vida de una mujer tiene trascendencia social: al ser entregada de un hombre a otro. Durante el difícil trámite que conduce al matrimonio, la vigilancia del padre y la del futuro esposo están orientadas a lograr una transición óptima, en la que la principal ocupación es mantener intacta la honra de las dos partes, cuya depositaria es la mujer que se está transfiriendo. Aprovechando el símil barroco que compara la honra con un cristal que fácilmente se quiebra o empaña, la mujer, depositaria de la honra, es como ese cristal que cuidadosamente pasa de la mano del padre a la del marido y ambos deben procurar que durante el intercambio no se rompa tan valiosa posesión.

## EL HONOR

Las normas sociales del siglo XVII están construidas a partir de una visión aristocrática de la vida que primaba los valores de un reducido grupo de ciudadanos y legitimaba su posición de dominio. Esta supremacía de la nobleza influyó directamente en la visión de la realidad apor-

tada por las artes, que, no debemos olvidar, eran financiadas por los grupos privilegiados. En el teatro los valores aristocráticos quedaron simbólicamente cristalizados en los conceptos de honor (la dignidad del individuo) y honra (el respeto que la sociedad debe a determinado individuo). A través de los conceptos de honor y honra, los personajes de la comedia eran presentados como miembros de una comunidad en la que ocupan un puesto específico que les confiere determinados deberes y derechos.

Independientemente de la trama específica de cada comedia, la defensa del honor frente a una agresión externa es el argumento escénico por excelencia del teatro. En las comedias de capa y espada, el galán busca casarse con una dama adecuada, pero algo se interpone en su camino dificultando su conquista y poniendo en peligro la honra de los amantes. *Los engaños de un engaño* es una historia de amor, pero también de honor. Amor y honor quedan enlazados a través del recurso de los celos, que en este caso suponen el obstáculo que los galanes deberán vencer antes de casarse. Desde el mismo instante en que don Diego se presume engañado, el centro de su actividad deja de ser el enamorar a la dama, pasando a ser su primera preocupación la venganza del agravio. Puesto que las normas sociales consideran a la mujer una propiedad o bien del marido o bien del padre, la seducción de una mujer soltera, pero ya prometida como es doña Blanca, constituyen un menoscabo directo de la honra del padre y del futuro marido.

En el teatro los deseos individuales encarnados por el amor sólo tienen validez mientras que no se oponen a las normas sociales, es decir, en cuanto a estar dirigidos a un



matrimonio que reafirme el honor de las casas de ambos contrayentes. Sin embargo, una vez que los valores de la comunidad, representados por la honra, son puestos en peligro expulsando a uno o a ambos amantes de su seno mediante la deshonra pública, los protagonistas se ven obligados a reintegrarse en el sistema a través de la restauración de su honor por la venganza de sangre, antes de poder proseguir con la consecución de sus anhelos personales. Don Pedro ofrece a don Diego y don Juan el plazo de un día para matar al adversario antes de poder casarse con sus hijas, porque el matrimonio con un hombre deshonorado traería la deshonra a su familia. Aunque, como ya indicamos, la venganza de sangre no llega a tener lugar, porque no hubo en realidad deshonra, sólo cuando los cuatro contrayentes están absolutamente seguros de que no existe ningún obstáculo proceden a aceptar el matrimonio. La sociedad sólo permite la reintegración del individuo deshonorado al ofrecerse en pago la vida del agresor. Esto se debe a que la deshonra no es únicamente un agravio personal, sino que pone en peligro la misma esencia de la estructura social. La sociedad del XVII castiga no sólo al hombre y la mujer adúltera, sino al marido consentidor, pues los tres están perturbando el orden moral que sustenta la convivencia. La comunidad condena tanto al ofensor como al ofendido. Aunque don Diego no haya hecho nada negativo, está deshonorado y es despreciado por la sociedad, por el mero hecho de que don Juan esté galanteando a su dama, aún cuando ella no le corresponda, pues se está poniendo en peligro la institución sagrada del matrimonio, base del organigrama social.

## CRITERIOS DE EDICIÓN

Uno de los principales problemas a los que se enfrenta el estudioso interesado en la producción de Moreto reside en la dificultad de fijar los textos. A pesar de los esfuerzos principalmente de Ruth Lee Kennedy<sup>21</sup> y también Ada M. Coe,<sup>22</sup> no contamos con un repertorio definitivo de la obra del autor. La única excepción aplicable la constituye el corpus de su teatro breve, recientemente editado en su totalidad por María Luisa Lobato.<sup>23</sup> A los primeros apuntes bibliográficos de Cotarelo y Mori<sup>24</sup> y las anotaciones de Fernández Guerra<sup>25</sup> en la introducción a su edición de las obras de Moreto, se añaden las bibliografías monográficas de María Soledad Ciria Mantilla<sup>26</sup> y las de Maria Paola Miazzi Chiari y Blanca Luca de Tena,<sup>27</sup> las cuales incluyen bastante errores y lagunas y no indican claramente dónde se encuentran algunos de los ejemplares que mencionan. Con todo ello estamos aún lejos de un repertorio bibliográfico definitivo y fiable, con lo que al crítico moderno no le queda más remedio que realizar una intensa labor de investigación bibliotecaria antes de poder iniciar investigación alguna.

- 
- 21 Sobre los aportes realizados por Kennedy en el terreno bibliográfico, consúltese: «Concerning Seven Manuscripts Linked with Moreto's Name.» *Hispanic Review* 3.4 (1935 Oct): 295-316. —. «Manuscripts Attributed to Moreto in the Biblioteca Nacional.» *Hispanic Review* 4.4 (1936 Oct): 312-32. —. «Moretiana.» *Hispanic Review* 7.3 (1939 July): 225-36. —. «Moreto's Span of Dramatic Activity.» *Hispanic Review* 5.2 (1937 April): 170-2. —. *The dramatic art of Moreto*. Northampton, Mass.: Smith College, 1932.
- 22 Coe, Ada M. «Additional Bibliographical Notes on Moreto.» *Hispanic Review* 1.3 (1933 July): 236-9.
- 23 Moreto, Agustín: *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Ed. María Luisa Lobato. Kassel: Edition Reichenberger, 2003.
- 24 Cotarelo y Mori, Emilio. *La bibliografía de Moreto*. Madrid: Tipográfica de la Revista de Archivo, Biblioteca y Museo, 1927.
- 25 Moreto, Agustín. *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*. Ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe. Madrid: Atlas, 1950.
- 26 Ciria Mantilla, María Soledad. *Manuscritos y ediciones de las obras de Agustín Moreto*. Madrid: s.n., 1973.
- 27 Miazzi Chiari, Maria Paola y Blanca Luca de Tena. *Don Agustín Moreto y Cavana: bibliografía crítica*. Milano: Franco Maria Ricci, 1979.

De *Los engaños de un engaño* existen dos fuentes, no una como indicaba Fernández Guerra:

- La primera, a la que llamaré **S**, la constituyen los ejemplares T-5574, T-14814-6 y Usoz 8672 de la Biblioteca Nacional Española en Madrid, al final de los cuales se lee: «Con licencia; En Sevilla, por la *Viuda de Francisco Leefdael*, en el Correo Viejo.» Se trata de impresiones sueltas, en octava, posiblemente de finales del XVII, con el número 188 en la esquina superior derecha de la primera página. A partir de la página 25 de todos los ejemplares y hasta el final se observa una tipografía completamente didistinta, lo que hace pensar que se trate de una publicación compuesta por dos tiradas diferentes, por dos imprentas diferentes. Al ejemplar T-14814-6 le faltan las páginas 19 a la 22 y tiene escrito en lápiz la fecha de 1697. Existen otros ejemplares en New York Public y University of California at Berkeley. El catálogo de la Bibliothèque Municipale d'Aix-en-Provence en Mejanas (Francia) afirma tener un ejemplar con los siguientes datos: «Madrid, Imprenta de A. Sanz, 1751», (signatura: P11116), se trata sin embargo de otra copia de S idéntica a las anteriores.
- De la segunda fuente, a la que llamaré **A**, he localizado un único ejemplar en la Biblioteca Nacional Española, con signatura T-10973. Es una suelta impresa en octava que carece de referencias de lugar o fecha.

Adopto **A** como texto base por tener en general mejores lecturas e incluir en la tercera jornada cuatro fragmentos que no se encuentran en S: vv. 1795-1812, vv. 1942-9,

vv. 2004-13 y vv. 2553-4, estos últimos son completamente necesarios para comprender el texto. Las tres primeras lagunas pueden haber sido voluntariamente eliminadas por el impresor, por cuestiones de espacio, pues se trata de reducciones a los parlamentos de los graciosos que no afectan al resto de la obra y en los que no hay nada que parezca indicar que fueron añadidos por el impresor de A y no compuestos por Moreto, pues su estilo concuerda perfectamente con el del resto de la comedia. Aparte de estas lagunas y una confusión con los nombres de quiénes hablan entre los versos 2177 al 2203, apenas se observan grandes variaciones entre las dos versiones y cuando existen se deben generalmente a simples errores de los copistas. Cuando resulta necesario enmiendo las malas lecturas de A con las propuestas de S, y sólo en un par de casos en que ambas fuentes resultan confusas propongo una tercera lectura alternativa. En cuestiones que afectan a la métrica acepto siempre como válida la opción que respeta la regularidad del cómputo silábico y la rima. Desde el punto de vista métrico existe una gran regularidad, excepto en los versos 1200 y 1260 que están incompletos, aunque sin que se vea afectado el sentido del texto, y en el verso 1190 al que falta una sílaba.

Modernizo la puntuación y ortografía, excepto en aquellos casos que afectan directamente a la pronunciación y consecuentemente a la rima, como «decillo». No hago ninguna variación gramatical.

TANIA DE MIGUEL MAGRO  
SONOMA STATE UNIVERSITY - 2008

## ABREVIATURAS MÁS COMUNES

acot.: acotación.

*Aut.:* *Diccionario de Autoridades*. Madrid: Gredos, 1964. Ed. Facsímil.

*Corominas:* Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico*. Madrid: Gredos, 1976.

*Correas:* Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Castalia, 2000.

*Cov.:* Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia, 1995.

*DRAE:* *Diccionario de la lengua española*. Madrid: RAE, 1992.

*Léxico del marginalismo:* Hernández, Alonso. *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y LECTURAS RECOMENDADAS

### FUENTES PRIMARIAS

- Moreto, Agustín. *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*. Ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe. Biblioteca de autores españoles 39. Madrid: Ediciones Atlas, 1950.
- \_\_\_\_\_. *El desdén, con el desdén*. Ed. Enrico di Pastena. Estudio preeliminar John E. Varey. Barcelona: Crítica, 1999.
- \_\_\_\_\_. *El lindo don Diego*. Ed. Víctor García Ruiz. Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- \_\_\_\_\_. *El lindo don Diego*. Ed. Xabier Manrique de Vedia y Francesc L. Cardona. Barcelona: Edicomunicación, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Ed. María Luisa Lobato. Kassel: Edition Reichenberger, 2003.

## FUENTES SECUNDARIAS

## SOBRE TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO

- Arellano, Ignacio. «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada.» *Cuadernos de teatro clásico* 1 (1988): 27-49.
- \_\_\_\_\_. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 2002.
- Diez Borque, José María. «Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español.» *Semiología del teatro*. Ed. José María Díez Borque y L. García Lorenzo. Barcelona: Planeta, 1975. 50-92.
- \_\_\_\_\_. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: A. Bosch, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Sociología de la comedia española en el siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1976.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *La sociedad española en el siglo XVII*. 2 vols. Granada: Universidad-CSIC, 1992.
- José Prades, Juana de. *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*. Madrid: CSIC, 1963.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972.
- McKendrick, Melveena. *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age; A Study of the Mujer Varonil*. London, New York: Cambridge University Press, 1974.

- Ruano de la Haza, José María y John J. Allen. *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*. Madrid: Castalia, 1994.
- Wardropper, Bruce W. *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*. Barcelona, Caracas, México: Ariel, 1978.

#### SOBRE EL AUTOR

- Casa, Frank Paul. *The Dramatic Craftsmanship of Moreto*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1966.
- Castañeda, James Agustín. *Agustín Moreto*. New York: Twayne Publishers, 1974.
- Exum, Frances B. ed. *Essays on Comedy and the Gracioso in Plays by Agustín Moreto*. York, S.C.: Spanish Literature Publications Co., 1986.
- Kennedy, Ruth Lee. «Moretiana.» *Hispanic Review* 7.3 (July 1939): 225-36.
- \_\_\_\_\_. «Moreto's Span of Dramatic Activity.» *Hispanic Review* 5.2 (April 1937): 170-2.
- \_\_\_\_\_. *The Dramatic Art of Moreto*. Northampton, Mass.: Smith College, 1932.
- Sánchez Imizcoz, Ruth. *El teatro menor en la España del siglo XVII: la contribución de Agustín Moreto*. New Orleans: University Press of the South, 1998.



LOS ENGAÑOS  
DE UN ENGAÑO  
Y CONFUSIÓN  
DE UN PAPEL

*Comedia famosa de don  
Agustín Moreto y Cabaña*

PERSONAS QUE HABLAN EN ELLA.

*Don Diego de Ribera.*

*Don Juan de Mendoza.*

*Galón, gracioso.*

*Pasamano, gracioso 2.*

*Doña Elvira, dama.*

*Doña Blanca, dama.*

*Don Pedro Osorio, su padre.*

*Celia, criada.*



(mejor Amor<sup>1</sup> lo disponga) 15  
 su vida. Y así, pues sabes  
 que es tan peligroso un gusto  
 y que el mismo efecto hace  
 una pena que un dolor,  
 cuando al corazón combaten, 20  
 este pliego has de llevar  
 a Blanca y éste a su padre.  
 Finjo que de Badajoz  
 los escribo y que te partes  
 solo a ganar las albricias<sup>2</sup> 25  
 de mi esposa.

GALÓN                    Que me maten  
 si no has de dar en grosero.

D. DIEGO    Nunca anduve tan galante.  
 Demás que<sup>3</sup>, antes de ir a verla,  
 quiero en secreto informarme 30  
 si Blanca en mi ausencia estuvo  
 en amar firme y constante.  
 Si bien pienso, habrá mirado  
 la obligación de su sangre.  
 Y en sabiéndolo, Galón, 35  
 la visitaré esta tarde.  
 Y advertida de que vengo,  
 el susto podrá evitarse;  
 con que yo, alegre y contento,  
 sin azar<sup>4</sup> que me embarace,<sup>5</sup> 40

1 Se refiere a Cupido, dios clásico del amor, a quien se alude constantemente a lo largo del texto con diferentes denominaciones.

2 *albricias*: «Lo que se da al que nos trae algunas buenas nuevas.» (Cov.).

3 *Demás que*: «Equivale también a “fuera de que, o “fuera de esto”...» (Aut.)

4 *azar*: «Es lo mismo que estorbo, desvío, mala suerte.» (Cov.)

5 *embarace*: «Vale impedir.» (Cov.)



- D. JUAN      ¿Aquí te han dicho que posa?<sup>11</sup>
- PASAMANO    Así he llegado a informarme.
- D. JUAN      Bien te han dicho, que allí está. 65
- PASAMANO    Llega pues, señor, a hablarle.
- D. JUAN      Don Diego, amigo, ¿qué os veo?
- D. DIEGO     ¿Hay tal dicha? ¿Hay tal ventura?
- D. JUAN      Vuestra amistad me asegura  
las finezas<sup>12</sup> que en vos creo. 70
- D. DIEGO     Desde que en Salsas<sup>13</sup> nos vimos,  
señor don Juan, no he tenido  
noticia de vos.
- D. JUAN      No ha habido,  
después que nos dividimos,<sup>14</sup>  
cosa notable.
- D. DIEGO     Es verdad. 75
- D. JUAN      Supe de vuestra llegada  
y así os busqué en la posada.
- D. DIEGO     Debéislo a nuestra amistad.  
Vuestros sucesos decid.

---

11 *posa*: se aloja.

12 *finezas*: «Acción y dicho con que uno da a entender el amor y benevolencia que tiene a otro.» (*Aut.*)

13 *Salsas*: se refiere a la localidad catalana de Salces, que fue varias veces invadida por los franceses.

14 *nos dividimos*: nos separamos.

Así, amigo, os guarde Dios  
y sean tales que a los dos  
nos entretengan. 80

D. JUAN

Oíd:

de todos los trabajos<sup>15</sup> que he pasado  
experiencia tendréis por lo soldado. 85

Sucesos de la guerra no los digo,  
porque no hay novedad, y así prosigo:  
dejar de Flandes la marcial campaña  
me fue forzoso y el partirme a España,  
porque, si no lo fuera, 90

toda mi vida en Flandes estuviera;  
que ya tan hecho estaba  
al estallido que el mosquete<sup>16</sup> daba,  
que al valle más vecino agradecía  
cuando el fin de los truenos<sup>17</sup> repetía. 95

No me quise venir sin ver primero  
de Italia las grandezas, que es grosero  
quien no mira curioso  
de las tierras extrañas lo famoso.

De Nápoles noté la gentileza, 100  
de Roma la grandeza,

de Milán lo aseado  
y de Venecia, en fin, lo concertado.  
Visité el Sacro Templo de Loreto.

(Quien otra cosa admira, 105  
o para bruto aspira,  
o bárbaro sin fe ni ley constante,

15 *trabajos*: «A cualquiera cosa que trae consigo dificultad o necesidad y aflicción de cuerpo o alma llamamos trabajo.» (*Cov.*)

16 *mosquete*: «Un género de escopeta reforzada. Arma terrible y al que la lleva pesada, pero con la industria de las horquillas ha venido a facilitarse y con el uso.» (*Cov.*)

17 *truenos*: «Se llama también el ruido o estampido que causa el tiro de cualquier arma o artificio de fuego.» (*Auz.*)

puede prestar durezas al diamante.)<sup>18</sup>  
 De Italia, en fin, me despedí contento,  
 confiando la vida al elemento 110  
 cuyo centro Neptuno señorea,<sup>19</sup>  
 cuando en carro argentado se pasea.<sup>20</sup>  
 Pero como del mar a la inconstancia  
 hay tan poca distancia,  
 cruel en Noto<sup>21</sup> en uno y otro exceso 115  
 (que por incorregible estaba preso)  
 de tal modo asaltó nuestra galera,  
 que despojo marcial sin duda fuera  
 si el cielo de nosotros lastimado  
 no le hubiera enfrenado.<sup>22</sup> 120  
 Aun mi valor aquí se maravilla,  
 porque tal vez barriendo con la quilla  
 las profundas arenas zozobraba,  
 y tal vez con el árbol<sup>23</sup> ajustaba  
 las más fijas estrellas, 125  
 siendo barreno<sup>24</sup> de sus luces bellas.  
 Pues como a pesar de mi desdicha,  
 esperándome estaba aquella dicha,  
 toqué la playa alegre, besé el suelo,  
 dile gracias al Cielo, 130  
 porque, escapando de peligros grandes,

18 *diamante*: «Por ser indomable, según la opinión de algunos, a razón de ser tan duro que con ningún instrumento se labra, si no es con otro diamante y con la sangre del cabrón caliente.» (Cov.)

19 *al elemento / cuyo centro Neptuno señorea*: es una perífrasis para designar el mar Mediterráneo.

20 Según la tradición mitológica, Neptuno se paseaba por las profundidades del mar en un carro de plata. En la *Odisea* Neptuno se pasea por la tierra, nunca por el fondo del océano.

21 *Noto*: en la mitología romana es el viento del sur, hermano de Céfito y Boreas.

22 *enfrenado*: «Echar el freno al caballo y también amaestrarle con él.» (Cov.)

23 *árbol*: «Llamamos árboles los mástiles de los navíos.» (Cov.)

24 *barreno*: «Hacer un agujero con la barrena.» (Aut.)



la vida me dejó escapar de Flandes.  
 Entré en Madrid y con mis pretensiones  
 estudié de Palacio las licciones.  
 Y estando una mañana entretenido, 135  
 viéndome exento y libre de Cupido,  
 desprecio haciendo de su arpón dorado,<sup>25</sup>  
 pisaba alegre el Prado.<sup>26</sup>  
 Mas ¡ay!, que amor activo,  
 viéndome tan esquivo, 140  
 una flecha tiró, pero tan cierto  
 que, cuando libre me juzgaba, advierto  
 que el rigor de mi pecho endurecido  
 del sol quedó a la vista derretido.  
 En un coche salían 145  
 dos deidades que vida repartían  
 al campo y a las flores.  
 Y solo yo de amores  
 tan absorto quedé de la una de ellas  
 que, aunque a la vista de sus luces bellas 150  
 la vista se perdía,  
 en mi opinión hallé que la seguía,  
 juzgando a mejor suerte  
 tener en su presencia dulce muerte,  
 que ausente de su luz vida penosa.<sup>27</sup> 155  
 Tomando ejemplo de una mariposa  
 que temeraria y ciega  
 a la llama se llega  
 y, en humo convertida,

25 *arpón dorado*: Recuérdese que Cupido empleaba flechas de oro para hacer que los mortales se enamoraran.

26 *Prado*: Se refiere al Paseo del Prado en Madrid. Este paseo aparece a menudo en la literatura áurea como lugar de encuentro entre enamorados.

27 Refleja el tópico del sufrimiento del amante ante la presencia de la amada, muy caro a los poetas cancioneriles castellanos del siglo XV.

yace ceniza allí lo que fue vida.<sup>28</sup> 160  
 Paró el coche. Llegué, pero no quise  
 hablar yo propio a Nise<sup>29</sup>  
 con tan poco decoro.  
 Nise es nombre supuesto, el propio ignoro.  
 Y así dije a su hermana, 165  
 que de mi Venus era la Diana:<sup>30</sup>  
 «Infeliz sois, señora,  
 pues vais después del sol, siendo la aurora».  
 Referiros de Nise la hermosura  
 fuera imposible en mí, fuera locura, 170  
 porque tanta deidad y beldad tanta  
 da envidia a Venus y a Cupido espanta.  
 Sólo diré que a la naturaleza  
 no costó poco estudio su belleza.  
 Miréla en este tiempo y ella, ¡ay cielos!, 175  
 conociendo en mis ojos<sup>31</sup> mis desvelos,  
 los suyos en mí aplica;  
 con que de amor mis penas significa.  
 Que Amor, aunque vendado,<sup>32</sup>

28 *mariposa*: Esta misma imagen de la mariposa aparece explicada en Covarrubias: «[La mariposa] tiene inclinación a entrarse por la luz de la candela, porfiando una vez y otra hasta que finalmente se quema... esto mismo les acontece a los mancebos livianos que no miran más que la luz y el resplandor de la mujer para aficionarse a ella; y cuando se han acercado demasiado se queman las alas y pierden la vida.»

29 *Nise*: Es un nombre típico de la literatura pastoril.

30 Don Juan denomina a su amada Venus y a la hermana de ésta, Diana. Se trata de dos diosas romanas aclamadas por su belleza y relacionadas con la sexualidad: mientras Venus es la diosa del amor y la atracción sexual, Diana es agresiva defensora de su virginidad. Don Juan teme que doña Elvira le haya sido infiel con don Diego, por eso asocia a su amada con Venus, quien engañó repetidamente a su marido Vulcano.

31 Era un tópico en la filosofía neoplatónica que el amor entrara por los ojos.

32 *Amor, aunque vendado*: A partir de la Edad Media se representa a Cupido con una venda en los ojos para indicar su ceguera. Por extensión el amante, como Amor, también es ciego. La imagen del dios ciego que dispara sus flechas sin saber a quien van dirigidas aparece más desarrollada en los versos 2286-92. Ver Erwin Panofsky, «Cupido el ciego» en *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad Editorial, 1972. 139-71.

siempre los ojos pone en su cuidado, 180  
 porque en tan dulce calma  
 son la mayor retórica del alma.  
 Quise saber quién es. El coche sigo  
 y de mi intento la mitad consigo;  
 pues solamente alcanzo por notorio 185  
 cómo don Pedro Osorio  
 tiene dos hijas nobles cuanto hermosas,<sup>33</sup>  
 discretas como airosas.  
 La una se nombra Blanca, la otra Elvira.  
 Y así, el sujeto a quien mi amor aspira, 190  
 con aquestos dos nombres confundido,  
 de mí sólo en lo hermoso es conocido.  
 Prosigo desta forma el galanteo;  
 resístele al principio a mi deseo,  
 pero el curso continuo de un suspiro 195  
 consigue que mi amor no yerre el tiro.  
 Acércome una tarde codicioso  
 de ser Clicie.<sup>34</sup> Y luego más dichoso  
 aliento cobro presumiendo ufano  
 que, quien un guante da, dará una mano. 200  
 En efecto, el amor más declarado  
 nos juntó varias veces en el Prado.  
 Y al paso que<sup>35</sup> repito mis amores<sup>36</sup>  
 mil venturas alcanzo, mil favores.  
 Y el continuarlos llega a tanto agrado 205

33 *nobles cuanto hermosas*: En la filosofía neoplatónica se asocia el concepto de belleza a la nobleza.

34 *Clicie*: Hija de Océano y hermana de Leucotoe. Según el mito Clicie se enamoró de Apolo, quien la abandonó por su hermana. Apolo la convirtió en un heliotropo (girasol), por lo que vuelve constantemente el rostro al sol, su amado. Don Juan había dicho más arriba que Nise era el sol, por eso está codicioso de ser Clicie, quien sigue al sol sin descanso.

35 *al paso que*: «Se usa para contraponer los extremos de una oración con otra por vía de suposición de algún hecho; y así se dice: al paso que yo le hacía beneficios, me correspondió con ingratitudes.» (*Aut.*)

36 *amores*: «de ordinario son los lascivos.» (*Cov.*)

que hoy para el mismo sitio estoy citado,  
 donde iré a ver si puedo  
 con aliento y sin miedo,  
 obligando cortés, rogando suave,  
 hacer que dure firme y no se acabe 210  
 este feliz principio que ha tenido.  
 Pero ya he presumido  
 que el hado a su despecho  
 mayor mi dicha ha hecho,  
 pues la de haber llegado a vuestra vista 215  
 bien juzgo que no dista  
 de la mayor que sucederme puede.  
 Y así, pues la ventura me concede  
 presagio tan dichoso habiéndoo visto,  
 no hay duda que bien quisto<sup>37</sup> 220  
 con la fortuna quedo  
 y asegurarme puedo  
 de que tras esta dicha  
 he de perder el miedo a la desdicha.  
 Que, aunque sea importuna, 225  
 sin duda he de burlar a la fortuna.

D. DIEGO (*Ap.* ¡Válgame el Cielo! ¡Qué infeliz he sido!  
 ¡Que este hombre a darme celos  
 y aumentar mis desvelos  
 de Italia haya venido, 230  
 cuando a casarme vengo  
 con doña Blanca Osorio?  
 Cuando en mi desposorio  
 mil dichas me prevengo,

37 *quisto*: «Querido, apreciado y estimado. Júntase regularmente con los adverbios bien o mal.» (*Aut.*)

- hallo, ¡quién tal creyera!, 235  
 mi honor en duda mucha.  
 Pero, si el alma a la razón escucha,  
 bien puede ser que a doña Elvira quiera,  
 pues que ignoraba, dijo,  
 el nombre de su dama 240  
 y así Nise la llama.  
 Pero, pues no colijo  
 qué nombre propio tiene,  
 mientras lo sé, disimular conviene.)  
 Tan entretenido he estado, 245  
 don Juan, con vuestro suceso,  
 que ya deudor me confieso  
 del placer que me habéis dado.  
 Quiera el Cielo que gocéis  
 aquese dichoso empleo, 250  
 como quiere mi deseo,  
 que esta afición<sup>38</sup> me debéis. (*Sale Galón.*)
- GALÓN Llegué, señor, vi y vencí.<sup>39</sup>  
 Entré al estrado,<sup>40</sup> hallé luego  
 a tu esposa, dila el pliego 255  
 y ella rasgó el carmesí<sup>41</sup>  
 de la nema.<sup>42</sup>
- D. DIEGO Acaba ya.
- GALÓN Que llegué y vi he referido,  
 fáltame el haber vencido;

---

38 *afición*: «Amor y voluntad.» (*Aut.*)

39 Galón adopta la famosa frase «Veni, vidi, vinci», que Plutarco atribuye a Julio Cesar al finalizar la campaña del Ponto.

40 *estrado*: «El lugar donde las señoras se sientan sobre cojines y reciben las visitas.» (*Cov.*)

41 *carmesí*: «Seda de color roja.» (*Cov.*)

42 *nema*: «La cerradura de la carta.» (*Cov.*)

- aquí la vitoria está. 260  
 Digo que albricias<sup>43</sup> pedí. (*Saca un bolsillo.*)  
 Tu esposa me las ha dado.  
 ¡Mira si soy buen soldado,  
 pues que llegué, vi y vencí!
- PASAMANO (*Ap.*) Vos dejaréis la moneda 265  
 o no seré Pasamano.  
 Y os la pagaré de mano,<sup>44</sup>  
 cuando de puño no pueda.
- D. JUAN Don Diego, casado estáis;  
 mucho me huelgo, os prometo. 270  
 ¿Podré saber el sujeto?
- D. DIEGO Sabreíslo si me escucháis.  
 Ganada Salsas,<sup>45</sup> adonde  
 contra la francesa Lis<sup>46</sup>  
 su reputación España 275  
 recuperó con feliz  
 suceso, a Flandes pasamos  
 los dos juntos por servir  
 a Felipe Cuarto el Grande,<sup>47</sup>  
 que en uno y otro cenit 280  
 de su altivo nombre tiemblan  
 desde el bárbaro al gentil.  
 Murió mi hermano a este tiempo  
 y, como me vino a mí

43 *albricias*. Ver nota al verso 25.

44 *pagaré de mano*: «Frase que vale cobrar alguno lo que le pertenece, en el mismo caudal que maneja.» (*Aut.*) Hay aquí un juego de palabras con el doble sentido de «pagar de mano», que significa pagar con el mismo caudal, pero que para Pasamano tiene también el sentido literal de dar un golpe con la mano.

45 *Salsas*: Ver nota al verso 71.

46 *Lis*: Es sinécdoque por Francia, porque la flor de lis es la flor de la casa de Borbón, la casa real de Francia.

47 *Filipo Cuarto el Grande*: Felipe IV, rey de España, (1605-65).

de mi casa el mayorazgo,<sup>48</sup> 285  
 fue me forzoso el venir  
 a la patria. Díos aviso  
 y, viendo que resistís  
 la jornada,<sup>49</sup> me embarqué.  
 Mas, ¡vive Dios!, que sentí 290  
 tanto el dejaros ausente,  
 que no pude distinguir,  
 siendo efecto de dos causas  
 mi pena, cual tuvo en mí  
 mayor parte: o ya la muerte 295  
 de mi hermano o el venir  
 sin vos a España. Confieso  
 que fue ingratitud civil,<sup>50</sup>  
 pero pusieronme pleito  
 al mayorazgo y así 300  
 fue forzosa mi asistencia.  
 Llegué en efecto a Madrid;  
 defendí mi patrimonio  
 y del suceso feliz  
 os di aviso. Bien entiendo 305  
 que no ignoráis hasta aquí  
 mis lances. A los siguientes  
 os convido ahora. Oíd:  
 vi a una dama desta Corte  
 (llámese Cloris,<sup>51</sup> que así 310  
 a su fama le conviene)

48 *mayorazgo*: «El hijo primogénito en la casa noble, la cual hereda el mayor de los hijos (...) Llamamos también mayorazgo la misma hacienda destinada y afectada para el hijo mayor.» (*Cov.*)

49 *jornada*: «Jornada suele tomarse alguna vez por todo un camino que se hace, aunque sea de muchos días.» (*Cov.*)

50 *civil*: «En su recto significado vale sociable, urbano, cortés, político y de prendas propias de ciudadano; pero en este sentido no tiene uso, y solamente se dice del que es desestimable, mezquino, ruín, y de baja condición y proceder.» (*Aut.*)

51 *Cloris*: es el nombre de la diosa griega de las flores, *Χλωρίς*, Flora en la mitología romana.

que la vi basta decir  
 para deciros que absorto  
 a su beldad me rendí.  
 Sólo a matarme de amores, 315  
 a lo ameno de un jardín,  
 y a dar a flores envidia  
 por mirarla junto a sí,  
 salió Cloris una tarde  
 de las del risueño abril. 320  
 Siendo todo primavera,  
 vi a dos flores competir  
 sobre el tiempo. Una negaba  
 haber llegado el abril  
 y otra más cuerda decía 325  
 que le había visto venir.  
 Y, en fin, para convencerla  
 con argumento sutil  
 le dijo en lenguaje mudo:  
 «¿Cloris no es flor? Di que sí. 330  
 Pues quien es flor, ¿cómo pudo  
 menos que en abril salir?»  
 Hallose cerca una rosa,  
 cuyo lucido carmín  
 con suavidad exhalaba 335  
 fragancias de mil en mil,  
 y viendo de sus vecinas  
 la pendencia que entre sí  
 gustosamente alteraban,  
 queriéndolas despartir,<sup>52</sup> 340  
 halló medio<sup>53</sup> con que pudo

52 *despartir*: «Meterse de por medio de los que riñen, para ponerlos en paz.» (Cov.)

53 *medio*: «Se toma también por la diligencia o acción conveniente para conseguir alguna cosa.» (Aut.)



sabiamente persuadir:  
que vino la primavera,  
mas no vino en el abril.  
«Pensaréis, -dijo amorosa- 345  
por haber visto lucir  
las flores de aqueste prado,  
las plantas deste jardín,  
que al abril debéis la dicha.  
Es engaño, porque aquí 350  
tanto verdor y frescura,  
tanta luz, tanto festín,  
si la verdad se contempla;  
¿en qué puede consistir,  
sino en la beldad de Cloris, 355  
de la tierra serafín?»<sup>54</sup>  
Dando remate a mi historia,  
digo que a Cloris le di  
parte de mi amor, mas ella  
quiso esquivar resistir 360  
a Cupido, que ya estaba  
en mi favor. Pero, en fin,  
a costa de mis suspiros  
tanta dureza rendí.  
Roguéla, pues, una noche, 365  
que para mí fue infeliz,  
saliese a escuchar mis penas  
a un balcón. Mas, ¡ay de mí!,  
que sabiéndolo su hermano  
quiso arrojado<sup>55</sup> medir 370  
con su destreza mi brío,

54 *serafín*: «Significa cierta orden de ángeles de la celestial jerarquía.» (Cov.)  
Y «metafóricamente se llama por ponderación al sujeto de especial hermosura.» (Aut.)

55 *arrojado*: «Vale por traslación resuelto, inconsiderado, intrépido y que pica en temerario y atrevido.» (Aut.)

de quien yo me resistí,  
 si no más fuerte, dichoso,  
 que fue causa de salir  
 mi contrario sin la vida. 375  
 Que no está de Dios, en fin,  
 que acompañen a un sujeto  
 lo alentado<sup>56</sup> y lo feliz.  
 Pasé a Portugal huyendo,  
 por parecerme que allí 380  
 seguro estaba hasta tanto  
 que juzgase convenir  
 volver a esta Corte. Un año  
 poco menos asistí<sup>57</sup>  
 en Lisboa. Y a este tiempo 385  
 fue el rebelión y motín  
 con que el de Berganza<sup>58</sup> quiso  
 su nobleza deslucir.  
 Viendo tan ciego alboroto,  
 antes morir escogí, 390  
 que no que tuviese el vulgo<sup>59</sup>  
 de mi opinión qué decir.  
 Y, aunque allí me amenazaron  
 si no quisiese rendir  
 a su intento la obediencia, 395  
 con aliento respondí  
 que era noble y caballero  
 y que hacer acción tan vil  
 no era propia de mi pecho,  
 aunque quisiesen en mí 400  
 ejecutar más rigores

56 *alentado*: «Hombre alentado, el que detiene el resuello sin desfallecer.» (Cov.)

57 *asistí*: Vivir o residir en algún lugar.

58 *el de Berganza*: Se refiere a João de Pereira, octavo Duque de Braganza.

59 *vulgo*: «Se toma también por el común modo de discurrir u opinar de la gente baja, o que sabe poco.» (Aut.)

que flores tiene el pensil<sup>60</sup>  
 de Italia, y más que de estrellas  
 el pabellón de zafir,<sup>61</sup>  
 que átomos<sup>62</sup> el Dios de Delo<sup>63</sup> 405  
 y que arenas el viril  
 salobre.<sup>64</sup> Saqué la espada  
 y, empezando a esgrimir,  
 de la novelera<sup>65</sup> plebe  
 todo el escuadrón rompí<sup>66</sup> 410  
 y aún les costó algunas vidas  
 el querérmelo impedir.  
 Mudando traje, en diez días  
 llegué a Badajoz y allí,  
 ya con el de Monterrey,<sup>67</sup> 415  
 ya con Garay,<sup>68</sup> de quien fui  
 ayudante, he militado,  
 haciendo siempre en la lid  
 acciones propias de quien  
 sólo apetece el morir. 420  
 Hasta que habrá quince días,

60 *pensil*: «Rigurosamente significa el jardín, que está como suspenso o colgado en el aire, como se dice estaban los que Semiramis formó en Babilonia. Hoy se extiende a significar cualquier jardín delicioso. Díjose Pensil, porque está como pendiendo.» (*Aut.*)

61 *pabellón de zafir*: se refiere al cielo.

62 *átomos*: La definición que de «átomos» da *Autoridades* explica por qué son éstos considerados partes del sol: «Se suelen llamar por su pequeñez las moticas que andan por el aire tan imperceptibles que sólo las vemos al rayo del Sol cuando entra por los resquicios de las ventanas y las llaman átomos del Sol.» (*Aut.*)

63 *Delo*: «Isla del mar Egeo; la más ilustre de todas las Cicladas, por haber Latona parido en ella a Apolo y Diana.» (*Cov.*) El Dios de Delos es Apolo.

64 *viril salobre*: se refiere al mar.

65 *novelera*: «Novelero, el que es amigo de traer nuevas.» (*Cov.*, s.v. novela.) Este vocablo tiene una connotación negativa asociada a todo lo novedoso, en cuanto a que lo nuevo rompe con la tradición.

66 *rompí*: «Vale también desbaratar u deshacer un cuerpo de gente unida.» (*Aut.*)

67 *el de Monterrey*: Manuel de Zúñiga y Acevedo, sexto conde de Monterrey y cuñado del Conde Duque de Olivares. Virrey de Nápoles.

68 *Garay*: Juan de Garay.

por cartas de un adalid<sup>69</sup>  
 que me corresponde,<sup>70</sup> tuve  
 nuevas del gustoso fin  
 que a mi desventura daba 425  
 el otorgar sólo un sí.  
 Viendo, pues, que nunca pude  
 medio mejor admitir,  
 a esta Corte di la vuelta.  
 Mas, ¡ay Dios!, que contra mí 430  
 se conjuraron mi ausencia  
 y haber nacido infeliz,  
 o lo que más cierto fuere:  
 ser Cloris mujer al fin.  
 Que en las escuelas de amor 435  
 es buen modo de argüir:  
 es mujer, luego mudable.<sup>71</sup>  
 Juzgo que para inferir  
 la consecuencia, es bastante 440  
 causa la que anoche vi,  
 pues descolgar una escala,  
 ver luego a un hombre subir,  
 acciones son con que puedo  
 temer un daño. ¡Ay de mí!  
 Sólo un refugio me queda 445  
 a que poder ocurrir,<sup>72</sup>  
 y es que una prima de Cloris  
 pudo, olvidada de sí,

69 *adalid*: «Es el que guía a otro y va enseñándole el camino que no es real, ni ordinario, sino encubierto y no hollado. En rigor se llama delid, mostrador; y porque de los adalides se fía todo un ejército.» (Cov.)

70 *me corresponde*: «Comunicarse por escrito o de palabra unos con otros, tener entre sí comercio y correspondencia, escribiendo y avisándose recíprocamente, desde una parte a otra, lo que ocurre.» (Aut.)

71 El tópico de la mujer mudable aparece en la literatura medieval y se repite a lo largo de todo el teatro barroco. Recuérdese el famoso poema de Pere Torrellas que comienza: «Quien bien amando persigue.»

72 *ocurrir*: «La toman algunos por acudir a alguna parte.» (Aut.)

- hacer que su honor bajase,  
 yendo el galán a subir.<sup>73</sup> 450  
 Y así, mientras no apaciguo  
 mi celoso frenesí,  
 averiguando estas dudas  
 es imposible decir  
 de cierto si estoy casado. 455  
 Pues será fuerza rendir  
 al cuchillo la garganta,  
 si Cloris me olvida así.  
 Pero, si fina<sup>74</sup> y constante  
 está como juzgué, mil 460  
 parabienes de mi dicha  
 procuraré introducir.  
 Daréle a Cloris esposo,  
 que la quiera más que a sí,  
 a su padre un hijo en cambio 465  
 del malogrado infeliz  
 y a vos un amigo firme,  
 como lo he sido hasta aquí.
- D. JUAN Yo lo soy vuestro, en efecto,  
 y me holgaré que logréis 470  
 la dicha que merecéis  
 por galán y por discreto.
- GALÓN (*Ap.*) Si hoy a las ocho en un coche  
 mi amo acaba de llegar,  
 ¿cómo se pone a afirmar 475  
 que estuvo en Madrid anoche?

73 Se alude mediante un juego de palabras a la pérdida del honor de la mujer producido por la entrada de un hombre en su habitación. La imagen del honor que cae al subir el galán al balcón de la dama se encuentra ya en *La Celestina*.

74 *fina*: «significa también amoroso, seguro, constante y fiel.» (*Aut.*)

Lindas mentiras compone.  
 Por Dios, que no ha estado mala  
 la de la prima y la escala.

PASAMANO (Ap.) Bien mi intento se dispone, 480  
 pues detrás de aquel cancel,<sup>75</sup>  
 si mal no me acuerdo, está  
 un brasero. Él me dará  
 la vitoria y el laurel. (Vase.)

D. JUAN Ir a visitar el Prado 485  
 me da prisa ya, don Diego.

D. DIEGO (Ap. Y en mí mi desasosiego  
 engendra un nuevo cuidado).  
 Id con Dios.

D. JUAN Adiós, amigo.

D. DIEGO (Ap.) Fortuna, pues de tu rueda<sup>76</sup> 490  
 temo el vaivén, haz que pueda  
 saber la enigma<sup>77</sup> que sigo.

*Vase cada uno por su parte. Sale Pasamano con un bolsillo  
 en la mano.*

PASAMANO Llena de carbones tengo  
 otra bolsa como aquella.  
 Si mi destreza da en ella, 495

75 *cancel*: «La clausura hecha de verjas entrejeridas, o sean de hierro o sean de palo. Éstas detienen la entrada, pero no quitan la vista ni el trato de los de dentro con los defuera, ni impiden el aire que no cuele de una parte a otra. Las que se ponen en las ventanas, para ver y no ser vistas las damas, porque a veces son invención de maridos celosos, se llamaron celogías en romance.» (Cov.)

76 *rueda*: «En sentido figurado vale la inconstancia y poca estabilidad de los sucesos y providencia humana.» (Aut., s.v. rueda de la fortuna.)

77 El vocablo *enigma* es voz femenina en el XVII.



mire donde pone el pie.  
 Digo esto con afición,<sup>81</sup>  
 que ha de haber mucha amistad.  
 (*Ap.* Toda la dificultad  
 está en no ver el carbón.) 520  
 Adiós, amigo, a más ver.  
 (*Ap.* Esta vez la habéis mamado.)<sup>82</sup> (*Vase.*)

GALÓN        ¡Vive Dios que es hombre honrado!  
 A fe que no ha de perder  
 el hallazgo. Escribir quiero (*Siéntase a escribir.*) 525  
 de mi gasto breve suma.  
 ¡Qué poco corre la pluma!  
 Derramóseme el tintero.  
 ¿Agüeritos? No lo creo,  
 que por pecados los dan<sup>83</sup> 530  
 y mis dineros están  
 a buen recado. Yo leo  
 la memoria. Dice ansí:  
 «He de sacar un vestido  
 de mi nombre guarnecido<sup>84</sup> 535  
 y el forro de caniquí.<sup>85</sup>  
 No me olvido del tabaco,  
 de calzoncillos, calcetas,<sup>86</sup>  
 de escarpines,<sup>87</sup> de soletas<sup>88</sup>

81 *afición*: Ver nota al verso 252.

82 *mamado*: significa caer en el engaño.

83 La Iglesia Católica consideraba pecado los agüeros.

84 *guarnecido*: «De guarnecer se dijo guarnición que vale adorno, aderezo, que da fuerza y galantería juntamente a la cosa guarnecida. Guarnición de capa, y capa guarnecida; guarnición de espada, porque defiende la mano. (...) guarnecido lo que lleva guarnición.» (*Cov.*)

85 *caniquí*: «Especie de lienzo delgado de Indias, que se hace de algodón.» (*Aut.*)

86 *calcetas*: «La media de hilo que se calza en la pierna a miz de la carne, y regularmente debajo de las de seda, estambre o lana.» (*Aut.*)

87 *escarpines*: «Vale la funda de lienzo que ponemos sobre el pie, debajo de la calza, como la camisa debajo del jubón.» (*Cov.*, s.v. escarpín.)

88 *soletas*: «Pieza de lienzo, u otra cosa, que se pone y cose en las medias, por haberse roto los pies de ellas. Es tomada esta voz del nombre Suela, por corresponder su asiento a la suela del zapato.» (*Aut.*, s.v. soleta.)



y de un sombrero polaco. 540  
 Mas viéndome tan galán,  
 me dirá doña Fulana  
 para ir al Prado mañana.  
 No, no excuso el solimán,<sup>89</sup>  
 el arrebol<sup>90</sup> de Granada 545  
 y ligas con rapacejo.<sup>91</sup>  
 Mire que tengo ya viejo  
 el zapatillo. Encarnada  
 sea la media, el guardainfante<sup>92</sup>  
 venga bien con las enaguas.» 550  
 Bolsa, mucho te desaguas.  
 ¿Si habrá dinero bastante?  
 Quiero verla. Mas, ¿qué es esto?

*Vacía el bolsillo.*

Sin duda son mis doblones  
 de duende,<sup>93</sup> pues en carbones 555  
 todo mi caudal ha puesto.  
 ¡Gran vestido sacaré!  
 Así te anda. Es buena tela.  
 Él es lindo sanguijuela.  
 El mocito, ¡por mi fe!, 560  
 con aquel modo de hablar  
 tan meloso parecía  
 que mil virtudes vendía

89 *solimán*: Cosmético usado por las mujeres.

90 *arrebol*: «El color que se pone la mujer en el rostro, llamado así por ser de color encarnado.» (*Aut.*)

91 *rapacejo*: «El fleco liso y sin labor particular.» (*Aut.*)

92 *guardainfante*: «Cierta artificia muy hueco, hecho de alambres con cintas, que se ponían las mujeres en la cintura, y sobre él se ponían la basquiña.» (*Aut.*) El listado de prendas que pretende comprar Galón resulta exagerado para un criado y se convierte en completamente disparatado al incluir maquillajes, como el solimán y el arrebol, y un guardainfante, prenda reservada a las mujeres. Entre 1635 y 1639, especialmente, los moralistas atacaron el uso del guardainfante.

93 *doblones de duende*: El doblón era una moneda de oro. Alude a la creencia popular de que el dinero obtenido de duendes se volvía carbón.

y era todo por chupar  
 el zumo de mi bolsillo. 565  
 Honor, ¿qué hay que hacer aquí?  
 ¿Sacarele al campo? Sí.  
 ¿No será mejor sufrillo  
 y no que en el desafío,  
 cuando venganza procure, 570  
 lo bizarro<sup>94</sup> se me apure  
 o se me despida el brío,  
 y, advertido mi contrario  
 de ver mi poca destreza,  
 me dé un tanto<sup>95</sup> en la cabeza, 575  
 que por lo calvo es calvario?  
 ¡Oxte puto!<sup>96</sup> Quien quisiere  
 vengarse riñendo, riña,  
 que yo le haré una rapiña,  
 si otra venganza no hubiere. (Vase.) 580

*Salen doña Elvira y doña Blanca.*

D. ELVIRA      Contenta en extremo estoy  
 de tener tan buena nueva.  
 Quiera el cielo que os gocéis,  
 hermana, edades eternas,  
 que pues conoces mi amor, 585  
 evidente es la fineza.<sup>97</sup>  
 ¿Dice si ha de venir presto  
 don Diego?

D. BLANCA      Bien lo desea  
 mi amor. Dentro de tres días,

94 *bizarro*: «Vale gallardía, lozanía.» (Cov.)

95 *tanto*: «Se toma también por golpe.» (Aut.)

96 *Oxte puto*: «Aparta, no te acerques, quítate.» (Aut.)

97 *fineza*: Ver nota al verso 71.

- escribe, que será cierta 590  
 su venida. No me olvido,  
 Elvira, de aquella flecha  
 con que dijiste que amor  
 traspasa, hiere y penetra.  
 Han seguido los efectos 595  
 a la causa. Dame cuenta  
 de todo, hermana, pues sabes  
 que, si no fuere tercera,  
 seré la primera en gusto.<sup>98</sup>
- D. ELVIRA Oye pues y escucha atenta. 600  
 Vistoso un jilguerillo se pasea  
 y, repitiendo dulce melodía,  
 al campo y a las flores desafia,  
 contemplándose copia de Amaltea.<sup>99</sup>  
 Su libertad ejercitar desea, 605  
 mas, ¡ay!, que cuando piensa se desvía,  
 da en la prisión y allí canta a porfía  
 por ver si en su desdicha se recrea.  
 Jilguero fui vistoso en la campaña  
 que, compitiendo con el alba hermosa, 610  
 amor entre sus redes le enmaraña.

98 *tercera...primera*: La tercera era la alcahueta y la primera prostituta. Aunque doña Blanca está empleando aquí el término primera en su significado estricto, es decir, que será la primera en alegrarse de los avances amorosos de su hermana, es posiblemente el público viese aquí una alusión burlesca al doble sentido del término primera, lo que queda especialmente respaldado por el hecho de que «tercera» significa indudablemente alcahueta en esta frase. Un juego de palabras muy semejante a este se encuentra en *El Buscón* de Quevedo (*Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*. Ed. Victoriano Roncero López. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999). Pablos hablando de su madre dice «Para unos era tercera, primera para otros y flux para los dineros de todos» (92). En su edición del texto Victoriano Roncero López explica: «El significado de la frase es que la madre de Pablos tanto como tercera (alcahueta) como primera (prostituta) se llevaba el dinero de todos (flux)» (92).

99 *Amaltea*: En la mitología romana es hija de Meliso, rey de Creta. Se encargó de amamantar a Júpiter con leche de cabra y miel. Amaltea se convirtió en símbolo de la frondosidad y riqueza vegetal.

Prendiome, al fin, en su prisión gustosa.  
¡Oh, cuánto sin razón, Amor, se engaña  
quien dice que tu red no es red dichosa!

- D. BLANCA En fin, ¿quieres a don Juan  
de Mendoza? 615
- D. ELVIRA Sí. Y me espera  
en el Prado aquesta tarde,  
donde, si amor lo fomenta,  
daré alivio a mis congojas  
y desahogo a mis penas. 620
- D. BLANCA Si gustas que te acompañe,  
haré el oficio de Celia,  
que no siempre a las criadas  
se ha de dar de todo cuenta.
- D. ELVIRA Con tan singular favor 625  
tendré la vitoria cierta.
- D. BLANCA Pues alto. A tomar los mantos.
- D. PEDRO (*Dentro.*) Blanca, Elvira.
- D. BLANCA Aguarda, espera,  
que ha entrado mi padre en casa.
- D. ELVIRA Disimula, que ya llega. (*Sale don Pedro.*) 630
- D. PEDRO Bien me puedes dar albricias.<sup>100</sup>

---

100 *albricias*. Ver nota al verso 25.



- D. PEDRO No me digáis nada 655  
que ya sé que sois discretas;  
y hacer lo que os he mandado  
será la mejor respuesta. (*Vase.*)
- D. ELVIRA Sin escucharnos se ha ido.
- D. BLANCA La edad los padres renuevan 660  
con el gusto de los hijos.
- D. ELVIRA Sin duda en el Prado espera  
don Juan. ¿Qué habemos de hacer?
- D. BLANCA Ahora las cinco y media 665  
son, no más. Mi padre dijo,  
que a casa daría vuelta<sup>104</sup>  
a las nueve con don Diego.  
Pues que vivimos tan cerca  
del Prado, que nuestra calle  
es la calle de las Huertas,<sup>105</sup> 670  
tiempo bastante tendremos.
- D. ELVIRA Entremos y haré que Celia  
cuidadosa a todo asista  
mientras volvemos.
- D. BLANCA Aprisa,  
que se va pasando el tiempo. 675
- D. ELVIRA Si amor permite que sea

104 *daría vuelta*: Volvería, tornaría.

105 *calle de las Huertas*: Efectivamente la calle de Huertas estaba y está hoy muy cercana al Paseo del Prado en Madrid. La zona en la que se desarrolla esta comedia era el centro del ambiente literario y teatral de la época. En el barrio de Huertas residieron Lope de Vega, Quevedo, Góngora y Cervantes, y se encontraban los dos corrales de comedias de la capital: el del Príncipe y el de la Cruz, así como el mentidero de comediantes.

don Juan constante en su fe,  
 confesaré que sus flechas  
 son disparadas del arco  
 que el iris<sup>106</sup> de paz enseña. (*Vanse.*) 680

*Salen Pasamano y don Juan.*

D. JUAN	Amor mi locura porque en tan querida gane mi atrevida si se aventura Cupido en blandura Será el desagrado huirá el desdichado y será mi acierto el desconcierto feliz el prestado	cura, herida vida, ventura. dura. agrado, hado cierto, concierto, estado.	685           690
---------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------

*Salen doña Elvira y doña Blanca con mantos.*

D. ELVIRA	¡Qué alegre el campo aperece la amenidad que enamora, desperdiciando de Flora <sup>107</sup> los tesoros que recibe!		
D. BLANCA	Dichoso en un sauce vive, vecino de tanta flor, el melifluo ruiseñor, que por no dar celos canta; y así con su voz levanta los quilates del amor.	695           700	

106 *iris*: Tiene aquí el sentido de arco del cielo.

107 *Flora*: Es la diosa romana de las flores.





PASAMANO El norte que sigues es.

D. JUAN Ya lo entiendo.

PASAMANO Llega pues.

D. JUAN En el mar de amor navego;  
 quedé a vuestra vista ciego, 720  
 señora, después que os vi.  
 Absorto el alma os rendí,  
 con que empecé a agradeceros  
 la dicha de conoceros,  
 que fue la mayor en mí. 725

D. ELVIRA Antes que os viese os amé,<sup>113</sup>  
 porque si os amara y viera  
 a un mismo tiempo no hubiera  
 que agradecer a mi fe,  
 y, según esto, se ve 730  
 que se aventaja mi amor  
 al vuestro, pues en rigor  
 quien ha más tiempo que vive  
 fuerzas mejores recibe  
 y ostenta aliento mejor. 735

*Hablan los dos aparte. Pasamano llega a descubrir a Blanca.*

113 Se reproduce aquí el tópico de enamoramiento de oídas o de lejos propio del amor cortés y la poesía cancioneril. Aunque lo común en el amor cortés era que el hombre se enamorara de la mujer antes de haberla visto (pues en la tradición cancioneril española la dama siempre se muestra desdeñosa para con su amante), es aquí Elvira quien se ha enamorado de don Juan sin haberle visto. Enamorarse de oídas tenía más valor que enamorarse de una persona a la que ya se había visto, pues la belleza del ser amado es siempre de tal magnitud que, una vez percibida, el amor surgirá necesariamente, careciendo por tanto de mérito.

114 *barniz*: «Se llama por analogía el baño y esplendor, comúnmente dicho afeite, con que se componen el rostro las mujeres, hecho de varias aguas y otros ingredientes.» (*Aut.*)

115 *asombro del mayo*: se refiere al colorido del mes.



- y aflojando la tenaza<sup>119</sup> 760  
 la voluntad me granjea,  
 diréle lo que desea,  
 si es que lo quiere escuchar.
- PASAMANO Si es tan presta en aceptar,  
 señora, Dios la provea. 765  
 Mas si en aquesto consiste  
 el saber lo que pretendo,  
 quien le estaba prometiendo  
 de darle no se resiste. (*Dáselo.*)
- D. BLANCA (*Ap.* Extremado ha sido el chiste. 770  
 ¿Que aquí mi bolsillo esté?  
 El cómo ha sido sabré  
 en otra ocasión.) No ha una hora  
 que sirvo a aquesta señora,  
 y así su nombre no sé. 775  
 Vuesa merced me perdone,  
 y vuélvase por acá  
 mañana, que en mí hallará  
 quien el gusto le sazone.
- PASAMANO ¡Mal haya el hombre que pone 780  
 su confianza en mujeres!  
 Corazón, no desesperes,  
 que si ésta ganó cien días  
 de perdón,<sup>120</sup> si tú porfías,  
 ganarás los que quisieres. 785

119 *tenaza*: tiene aquí el sentido de mano. Se llamaba tenazas a las uñas de los animales.

120 Alude al refrán «Quien hurta al ladrón gana cien días de perdón.» (*Corominas.*) Doña Blanca le ha robado la bolsa que él había robado anteriormente a Galón.



PASAMANO Mi dinero dio al través.<sup>122</sup>  
 ¡Vive Dios, si no llegara  
 su ama, que le quitara  
 el bolsillo a puntapiés!  
 Pero yo sabré después 815  
 adquirir lo que perdí.

D. ELVIRA Idos, señor, por allí,  
 sin seguirme. Yo os lo pido.

D. JUAN Pues adiós, dueño<sup>123</sup> querido.

D. ELVIRA Vamos, doña Blanca.

D. BLANCA Sí. (*Vanse.*) 820

PASAMANO A doña Blanca nombró  
 una de ellas. Claro está  
 que a la señora será,  
 que la que conmigo habló,  
 aunque no se descubrió, 825  
 que era criada no hay duda.  
 Y así, cuando mi amo acuda  
 a oír de su dama el nombre,  
 le diré, como muy hombre,  
 lo que le debe a mi ayuda. 830

*Vase. Sale don Diego.*

D. DIEGO Curioso al Prado he salido  
 por averiguar mis celos

---

123 *dueño*: Ver nota al verso 705.

- y, aunque siento los desvelos  
con que me aflige Cupido,  
sacar a luz no he podido 835  
a quién adora don Juan.  
Elvira y Blanca me dan  
celos ésta, aquélla vida,  
pero en duda tan crecida  
celos sin duda serán. 840
- D. JUAN     ¿En fin, Pasamano, dices  
que doña Blanca se llama  
el objeto de mi amor?
- PASAMANO   Ya dije que la criada,  
movida del interés, 845  
que el oro todo lo alcanza,  
alegre cantó de plano;<sup>124</sup>  
y viendo cuán bien lo canta,  
luego al momento le puse  
lo que prometí en la manga.<sup>125</sup> 850  
En fin, que Blanca dijo,  
por no dejarme sin blanca.<sup>126</sup>
- D. JUAN     Digo que la diligencia  
fue, Pasamano, extremada.  
Yo satisfaré tu empeño. 855
- PASAMANO   Beso mil veces tus plantas,  
porque temiendo tu enojo,  
temblando, señor, estaba.

124 *cantó de plano*: «Confesar uno todo lo que se le pregunta y sabe.» (*Aut.*)

125 *manga*: Regalo para sobornar.

126 *blanca*: «Moneda menuda (...). No haber blanca, no tener dinero. (...) Blanca es nombre propio, y le han tenido grandes señoras.» (*Cov.*) Se juega con el doble significado de la palabra «blanca», que es nombre de mujer en el verso 851, pero moneda de poco valor en el verso siguiente.

- (*Ap.* No será muy gran delito  
engañar, pues que me engañan. 860  
Pero, pues de cierto sé  
el nombre de doña Blanca,  
para cobrar mis doblones  
lícita juzgo esta traza.) (*Vase.*)
- D. DIEGO Don Juan está allí. Su lengua 865  
quiero ver si se declara.  
¿Cómo os fue, señor don Juan,  
en la amorosa batalla?
- D. JUAN Don Diego, amigo, vencí, 870  
porque firme doña Blanca  
(que este es el nombre que os dije,  
si os acordáis, que ignoraba)  
aumentó mis presunciones  
hoy con nuevas esperanzas.
- D. DIEGO (*Ap.*) Doña Blanca dijo. ¡Cielos! 875  
Aún peor está que estaba.
- D. JUAN ¿Cómo, don Diego, os fue a vos?  
¿Sacasteis a luz la causa  
de vuestras penas? Hablad.
- D. DIEGO (*Ap.* ¿Qué he de hacer en dudas tantas? 880  
El descubrirle mis celos  
no da remedio, antes daña;  
pues en sabiendo que soy

---

127 *medio*: Ver nota al verso 341.

128 *acudir*: «Cuidar, asistir y socorrer a alguno.» (*Aut.*)

su enemigo, cosa es clara  
 que hará recato de mí, 885  
 si antes no se recelaba.  
 Pero un medio<sup>127</sup> se me ofrece  
 para acudir<sup>128</sup> a mis ansias.)  
 Yo he coligido<sup>129</sup> mis dichas,  
 don Juan, de vuestras palabras, 890  
 porque, siendo doña Elvira  
 a quien yo Cloris llamaba  
 porque no la conocieseis,  
 fingí aquello de la escala,  
 recelando que pudiera 895  
 ser Elvira vuestra dama.  
 Pero, pues decís que fino<sup>130</sup>  
 tenéis a Blanca en el alma,  
 satisfecho de mis dudas,  
 las doy ya por bien lloradas. 900  
 (*Ap.* Con esto quito en don Juan  
 el cuidado y vigilancia  
 con que ocultara su pecho,  
 si a saber mi amor llegara.  
 Galantearé a doña Elvira; 905  
 que pues con celos su hermana  
 me mata, justo es que celos  
 de celos sean triaca.<sup>131</sup>  
 Y a verlas iré esta noche,  
 pues que su padre me aguarda.) 910

D. JUAN      Don Diego sois de Ribera.

129 *coligido*: «Inferir, deducir, hacer argumento y consecuencia de una cosa a otra, por lo que se ha visto, leído u oído.» (*Aut.*)

130 *fino*: Ver nota al verso 459.

131 *triac*: «Es un medicamento efficacísimo compuesto de los muchos simples, y lo que es de admirar los más dellos venenosos, que remedia a los que están emponzoñados con cualquier género de veneno.» (*Cov.*)



Por amigo os estimaba,  
pero ya nuestra amistad  
mucho más firme se enlaza  
con vínculos más estrechos  
y obligaciones más altas. 915

D. DIEGO (*Ap.* Vuestro amigo fuera siempre,  
si los celos me dejaran.)

D. JUAN Ya va cerrando la noche.

D. DIEGO Pues adiós, hasta mañana. 920

D. JUAN Adiós, don Diego.

D. DIEGO Él os guarde.