

# El aumento de la comicidad en las refundiciones moretianas: el caso de Luquete, Chichón y Tarugo

## The Increase in Comicity in Agustín Moreto's Recasts: The Case of Luquete, Chichón and Tarugo

**Javier Castrillo Alaguero**

<https://orcid.org/0000-0003-3238-3774>

Universidad de Burgos

ESPAÑA

[javiercastrilloalaguero@gmail.com](mailto:javiercastrilloalaguero@gmail.com)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.2, 2023, pp. 487-505]

Recibido: 22-02-2023 / Aceptado: 14-04-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.02.35>

**Resumen.** La producción dramática de Agustín Moreto recoge numerosos motivos y argumentos que ya estaban presentes en el teatro anterior, especialmente en el de Lope de Vega. Sin embargo, el dramaturgo madrileño introduce con frecuencia en sus refundiciones numerosos rasgos de su propia creatividad, entre los que se encuentra el aumento de la comicidad, principalmente a través de la figura del gracioso. El presente artículo trata de mostrar a través de tres casos concretos (Luquete —*Antíoco y Seleuco*—, Chichón —*De fuera vendrá*— y Tarugo —*No puede ser*—) cómo construye Agustín Moreto a estos personajes, cuáles son sus características principales y cómo se distancian de sus antecedentes lopescos.

**Palabras clave.** Agustín Moreto; Lope de Vega; reescritura; refundición; comicidad; gracioso.

**Abstract.** The dramatic production of Agustín Moreto includes numerous motifs and arguments that were already present in the previous theatre, especially in that of Lope de Vega. However, Moreto frequently introduces in his recasts numerous features of his own creativity, among which is the increase in comicity, mainly

through the figure of the humorous. This article tries to show through three specific cases (Luquete —*Antíoco y Seleuco*—, Chichón —*De fuera vendrá*— and Tarugo —*No puede ser*—) how Agustín Moreto builds these characters, what are their main characteristics and how they distance themselves from Lope's background.

**Keywords.** Agustín Moreto; Lope de Vega; Rewriting; Recasting; Comicity; Humorous.

## INTRODUCCIÓN

La producción dramática de Agustín Moreto constituye uno de los casos más destacados del Siglo de Oro español, ya que fue, además de Calderón<sup>1</sup>, el principal exponente de una forma de composición que, junto con la escritura en colaboración, constituye una de las modalidades dramáticas más habituales entre los poetas auriseculares: la reescritura. Esta técnica, consistente en la reelaboración de materiales diversos procedentes de distintas fuentes, vivió su momento culminante a mediados del siglo XVII, debido, entre otros factores, a la rígida censura establecida en el teatro a raíz de la disposición de 1644 del Consejo Real y Cámara de Castilla para que no se llevaran a los escenarios comedias de inventiva propia, sino historias o vidas de santos, y a la posibilidad de acceder ya a un gran volumen de obras publicadas.

Como señaló el profesor González Cañal, es evidente que en la generación de Calderón destacó:

una mayor preocupación por perfeccionar la fórmula teatral heredada que por la búsqueda o invención de nuevos argumentos o tramas. En él y en sus coetáneos va a ser común el aprovechamiento de temas, situaciones e intrigas ya presentes en la obra de los dramaturgos precedentes, [...], [dado que] era tal el arsenal de historias y argumentos que habían proporcionado a la escena española el Fénix y sus seguidores, que los dramaturgos que les siguieron optaron en muchas ocasiones por rehacer o recrear temas e intrigas que en muchos casos todavía estaban vivos en la memoria de los espectadores<sup>2</sup>.

No obstante, no todos los escritores utilizaron las mismas técnicas, por lo que se hace necesario analizar estos mecanismos dentro de la obra de cada poeta áureo. En este sentido, la dramaturgia de Agustín Moreto recoge numerosos motivos y argumentos que ya estaban presentes en el teatro anterior, especialmente en el de Lope de Vega. De las en torno a sesenta comedias que hoy en día se atribuyen de forma clara a Moreto, más de un tercio de su producción se puede catalogar como casos de reescritura. Y, de esta cifra, más del cincuenta por ciento tienen como

1. En opinión de Marc Vítse (1998, p. 6), Calderón de la Barca fue «por antonomasia, el dramaturgo áureo de la reescritura».

2. González Cañal, 2000, pp. 9-10.

modelo otras obras de Lope de Vega<sup>3</sup>. Es decir, en un tercio de su producción, la principal innovación de Moreto fue la de analizar minuciosamente las características más destacadas del modelo que pretendía seguir para, de este modo, acometer su reelaboración de la manera más eficiente posible. Este hecho hace necesario leer su obra en su contexto y desde las costumbres dramáticas que la vieron nacer, teniendo muy en cuenta la diferente concepción estética presente en la época con respecto al fenómeno de la originalidad, dado que en el siglo XVII no imperaba el concepto existente en la actualidad, heredero del romanticismo alemán, sino que primaban los conceptos clasicistas de *imitatio* y *aemulatio*, es decir, «las obras previas componían un acervo que pertenecía al grupo y no al individuo, y la labor del artista consistía, precisamente, en conocerlas, estudiarlas y superarlas estéticamente, ya que la perfección en el proceso primaba sobre la originalidad del producto final»<sup>4</sup>.

El estudio de este complejo proceso de reescritura<sup>5</sup> ha servido para reflexionar acerca del *modus scribendi* y el imaginario literario del dramaturgo, evidenciándose todos aquellos cambios que no estaban reflejados en las comedias fuente. Es decir, Moreto modela los materiales presentes en las piezas de Lope, pero también introduce con frecuencia numerosos rasgos de su propia creatividad, como son, por ejemplo, los siguientes:

- 1) Simplificación del argumento mediante la reducción o eliminación de las tramas secundarias o intrascendentes para el desarrollo de la acción principal, lo que permite focalizar mucho más el enredo, ya que la estructura dramática se sintetiza y se pone un mayor énfasis en el conflicto central de la comedia.
- 2) Reducción de las *dramatis personae*, lo que produce un aumento en la participación de los protagonistas.
- 3) Concentración espaciotemporal.
- 4) Disminución de la importancia de los componentes religioso, amoroso o sobrenatural.
- 5) Reducción de formas métricas.

Además, uno de los rasgos más destacados de las refundiciones<sup>6</sup> moretianas es el aumento de la comicidad, especialmente a través de la figura del gracioso. Como indicó Bruce W. Wardropper, «Moreto's servants, not content with merely giving ad-

3. Algunos ejemplos de reescrituras moretianas que parten de obras de Lope de Vega son: *El príncipe perseguido*, *Antíoco y Seleuco*, *Lo que puede la aprehensión*, *De fuera vendrá*, *La misma conciencia acusa*, *El Eneas de Dios*, *No puede ser*, *El hijo obediente*, *El mejor par de los doce* o *Hacer remedio el dolor*, entre otras.

4. Sáez Raposo, 2010, p. 221.

5. Castrillo Alaguero, en prensa.

6. Entiendo por refundición la práctica consistente en transformar un texto previo de otro autor en una comedia nueva con valor estético propio, en la que el dramaturgo proyecta, de forma consciente y voluntaria, sus gustos e intereses ideológicos y artísticos con el fin de crear algo nuevo y original que se adapte a su propio contexto sociocultural.

vice, take on a leadership role»<sup>7</sup>. Estos personajes moretianos se convierten con frecuencia en coprotagonistas de la acción, rivalizando directamente con los amos a los que acompañan, puesto que su presencia es constante sobre el escenario, funcionan como contrapunto cómico del resto de los protagonistas y buscan siempre la complicidad con los espectadores, lo que hace rebajar la tensión de las escenas más sobrecogedoras y potencia notablemente el componente cómico de las obras de Agustín Moreto.

En este trabajo se analizará a través de tres casos concretos (Luquete –*Antíoco y Seleuco* (1654)–, Chichón –*De fuera vendrá* (1654)– y Tarugo –*No puede ser* (1661)–) cómo construye Agustín Moreto a estos personajes, cuáles son sus características principales y cómo se distancian de sus antecedentes. Por tanto, cada análisis será precedido por el del personaje lopesco correspondiente (Batín –*El castigo sin venganza* (1634)–, Lope –*¿De cuándo acá nos vino?* (1633)– y Ramón –*El mayor imposible* (1647)–), recordando pasajes concretos de cada una de estas comedias para ejemplificar los aspectos desarrollados.

#### EL CASO DE LUQUETE

Batín en *El castigo sin venganza* y Luquete en *Antíoco y Seleuco* son los encargados de representar el papel del gracioso, puesto que son los principales agentes de comicidad en las dos piezas teatrales. Batín es el criado del conde Federico y quien protagoniza los mejores lances humorísticos de la comedia lopesca. Su clarividencia le permite deducir e intuir siempre lo que piensan el resto de los personajes (adivina las intenciones del duque, es consciente del motivo de la nostalgia del conde, descifra los celos de Aurora, etc.):

BATÍN	¿Pues tú para mí secreto?
FEDERICO	Batín, no es cosa que hice, y así nada te reservo, que las imaginaciones son espíritus sin cuerpo; lo que no es, ni ha de ser, no es esconderte mi pecho.
BATÍN	Y si te lo digo yo... ¿negarásme lo?
FEDERICO	Primero que puedas adivinarlo, habrá flores en el cielo y en este jardín estrellas.
BATÍN	Pues mira cómo lo acierto: que te agrada tu madrastra y estás entre ti diciendo...

7. Wardropper, 1986, p. 88.



Lo segundo que llama la atención es el nombre que Moreto ha elegido para este personaje, ya que resume las funciones que va a desempeñar a lo largo de la comedia. Como se recoge en el *Diccionario de la lengua española*, el término *luquete*, procedente del árabe, significa, por un lado, 'mecha', 'combustible', es decir, aquello que sirve para encender algo, y, por otro, hace referencia a las rodajas de frutas que se utilizan para acompañar el vino. En este sentido, Luquete será el encargado de avivar la llama en muchas de las escenas que despliega Moreto en *De fuera vendrá*, poniendo la chispa con sus comentarios agudos y llenos de ingenio.

Por otro lado, Luquete acompaña a su amo Antíoco en casi todos los pasajes, y este lo trata más como a un igual que como a un criado. De hecho, al inicio de la segunda jornada, Seleuco le llega a suplicar que no deje solo a su hijo Antíoco, ante lo cual Luquete se ríe de que lo necesite junto a él:

LUQUETE	Señor, yo no he de asistir más al Príncipe.
SELEUCO	¿Por qué?
LUQUETE	Porque lo que gusto fue ya no se puede sufrir.
SELEUCO	¿Qué dices? Pues, cuando viste que el Príncipe se divierte con tus donaires —de suerte que por ti su mal resiste—, ¿faltar quieres, y en un mal que por puntos empeora y es crítica cualquier hora de su accidente mortal? Nunca le faltes de aquí.
LUQUETE	Gran cosa es ser menester, mas qué infeliz ha de ser quien me ha menester a mí. ( <i>Antíoco y Seleuco</i> <sup>12</sup> , Jornada II, vv. 859-874)

También resulta impactante el descaro y la irreverencia que muestra en muchos momentos de la pieza ante el propio rey, como en esta escena en la que hace que prácticamente le suplique unas noticias de la reina que Luquete se resiste a darle sin recibir nada a cambio:

LUQUETE	Ya es forzoso que me debas albricias deste suceso.
SELEUCO	Yo las mando.
LUQUETE	¿Y no más de eso?
	También yo mando las nuevas.
SELEUCO	Todos tu voz esperamos: di, que seguras están.

12. Cito por la edición de *Antíoco y Seleuco* de Héctor Urzáiz recogida en la bibliografía final.

LUQUETE Bien sé yo que lo estarán,  
mas tengamos y tengamos.

SELEUCO ¿No fías de mi persona?

LUQUETE No es abonada al entrego.

SELEUCO ¿Por qué?

LUQUETE Porque no eres lego.

SELEUCO ¿Cómo no?

LUQUETE Eres de corona.

SELEUCO ¿Soy escaso?

LUQUETE No dirán  
de Seleuco eso, aun por chiste,  
porque eres rey y antes fuiste  
de Alejandro capitán.  
Mas cuando eso a oírte llego,  
por que no dudes de mí  
tengo de fiar de ti,  
aunque me lo pagues luego.  
(*Antíoco y Seleuco*,  
Jornada I, vv. 675-694)

Además, son muchas las situaciones en que se puede observar a Luquete burlándose y atacando a los diferentes personajes en liza: al principio de la obra, sorprendido porque su capa es más burda pero le protege mejor de las inclemencias del tiempo que la del príncipe Antíoco, se regodea de lo mal que aguantan las adversidades los señores de la nobleza:

LUQUETE Vive el cielo que, cuando considero  
que, Antíoco, eres tú el hijo primero  
de Seleuco –a quien Siria cedió el mando–,  
y que aquí, como yo, te estás mojando  
–y aún más, porque mi capa tosca y basta  
algo más tarde el agua la contrasta  
que la tuya, delgada y guarnecida–,  
caigo en lo que son honras desta vida:  
todo es mentir. A mi pobreza apelo,  
que aquesta burda capa en que me fundo  
tiene menos adorno para el mundo,  
pero más resistencia para el cielo.  
(*Antíoco y Seleuco*, Jornada I, vv. 11-22)

De igual forma, no dudará en proclamar a los cuatro vientos que «el Príncipe está / en todo su juicio loco» (*Antíoco y Seleuco*, Jornada III, vv. 1774-1775), acusando directamente a la reina de los males de su señor: «tú el fullero has sido / que le has ganado con flores» (*Antíoco y Seleuco*, Jornada III, vv. 1782-1783). Como indica Martínez Carro, su lenguaje «está lleno de dobleces y usos metafóricos para producir hilaridad ante el tratamiento hiperbólico del tema amoroso que hacen sus amos»<sup>13</sup>.

13. Martínez Carro, 2021, p. 266.

Por otra parte, realizará diversos ataques contra los médicos, de cuyos cuidados intenta alejar por todos los medios a su amo: «destos médicos sufrir / no puedo la bobería; / porque yo, señor, no sé / dónde hay tanto desatino / como dicen de contino» (*Antíoco y Seleuco*, Jornada II, vv. 877-881). En su opinión, los males de Antíoco proceden simplemente de un dolor de tripas<sup>14</sup>: «yo presumo que está malo / de hartarse de golosinas» (*Antíoco y Seleuco*, Jornada I, vv. 857-858). También serán dardo frecuente de sus parlamentos las mujeres, contra las que lanza continuos ataques misóginos. Especialmente significativa es la resolución que propone para el conflicto amoroso entre padre e hijo: «([Ap] Aquí se ha de ver si ama / más a la Reina que al hijo; / pero, si su amor se iguala, / lo que yo hiciera sería / partir por medio a la dama.)» (*Antíoco y Seleuco*, Jornada III, vv. 2028-2032).

Por último, continuamente le resta importancia a las aflicciones que atormentan a todos los protagonistas de la pieza. Por ejemplo, en una conversación con Estratónica en la que esta le muestra su preocupación por la situación amorosa que está experimentando con Antíoco, Luquete le dice que podría ser mucho peor, trayendo a colación el tema del incesto:

REINA	¡Cielos! ¿Qué es lo que he escuchado?
LUQUETE	Que por ti, como has oído, el Príncipe está perdido.
REINA	¿Por qué?
LUQUETE	Porque le has ganado.
REINA	¿Ya se ha sabido su error?
LUQUETE	Mas, ¡vive Dios!, bien mirado, que estar de ti enamorado no ha sido el yerro mayor, aunque tú seas su madre.
REINA	¿No es ese el yerro mayor?
LUQUETE	No, señora, que peor fuera estarlo de su padre. ( <i>Antíoco y Seleuco</i> , Jornada III, vv. 1808-1819)

En definitiva, todas estas intervenciones acercan a Luquete al carácter bufonesco de la figura del donaire y producen un aumento notable de la comicidad en la obra moretiana con respecto a su fuente lopesca.

### EL CASO DE CHICHÓN

Lope en *¿De cuándo acá nos vino?* y Chichón en *De fuera vendrá* son los encargados de desarrollar los mejores lances humorísticos de las dos piezas teatrales. En esta ocasión su participación se ha visto ligeramente reducida en comparación con la de otros criados de comedias de enredo, ya que la presencia

14. Moreto emplea este mismo recurso en *La fuerza de la ley* para rebajar el dramatismo de la situación: Greguesco: «Miéntele / fíngete un dolor de tripas / que te ha dado de repente» (*La fuerza de la ley*, Jornada III, vv. 2539-2541).

de Beltrán (*¿De cuándo acá nos vino?*) y Aguirre (*De fuera vendrá*) como fieles acompañantes y confidentes del galán les resta un poco de protagonismo. No obstante, mantienen rasgos propios de este tipo de personajes, aunque se diferencian notablemente entre ellos. Lope destacará por su astucia, realizando las funciones de informador de los pensamientos de la dama para los dos pretendientes externos (don Otavio y don Esteban) a cambio de cierta cantidad de dinero:

LOPE                    ¡Qué bien el servir se emplea  
a donde hay mujer hermosa!  
Todo bel dinero vale:  
si habla, si está, si sale,  
si despierta, si reposa,  
si escribe, si se recata,  
si el acero ha de tomar.  
Hasta el mentir y engañar  
se paga a peso de plata.  
(*¿De cuándo acá nos vino?*<sup>15</sup>,  
Jornada I, vv. 487-495)

Además, aunque sus comentarios no son dirigidos directamente al público, este puede conocer de primera mano ciertos acontecimientos que no se han representado sobre el tablado, como la actitud de los galanes en la casa de las damas protagonistas durante los primeros días de su estancia:

ESTEBAN            Entre tanta confusión,  
¿qué hace el alférez?  
LOPE                    ¡Bueno!  
Comer, beber y reír,  
jugar, dormir y reñir,  
de vana arrogancia lleno.  
Él manda toda la hacienda,  
gobierna toda la casa,  
él se casa y se descasa,  
que no hay Vargas que le entienda.  
Él nos trae todo el día  
pasa acá, pasa acullá,  
y lindos palos nos da  
por cualquier niñería.  
Y a todo este desatino  
no hacemos más que sufrir  
y unos a otros decir  
que «de cuándo acá nos vino».  
(*¿De cuándo acá nos vino?*,  
Jornada II, 2205-2221)

15. Cito por la edición de *¿De cuándo acá nos vino?* de Delia Gavela recogida en la bibliografía final.

Como es habitual en este tipo de piezas teatrales, también mantendrá una relación sentimental repleta de situaciones picarescas con Lucía, la criada de la dama, con quien terminará contrayendo matrimonio:

LOPE	Ahora bien, las dos se han ido. ¿Cómo estamos ella y yo?
LUCÍA	Diciendo el lacayo «no», y a ti «sí», Lope.
LOPE	Eso pido. ¿Y a cuál quieres?
LUCÍA	¿Eso esperas?
LOPE	A ti. Di que eres de Lope a cualquiera que te tope, como rábanos o peras. (¿De cuándo acá nos vino?, Jornada I, vv. 751-758)

Chichón, por el contrario, mostrará una gran simpleza, aumentando su participación<sup>16</sup> con respecto a su homólogo lopesco y desempeñando, junto a doña Cecilia, el papel de figura del donaire. Será habitual en sus intervenciones el uso de refranes, chistes, neologismos, juegos de palabras o errores gramaticales y de dicción, entre otras cosas:

CHICHÓN	Mi ama, que toda la mañana me ha molido, parece que ha amanecido rabiando de hambre de boda.
LISARDO	Pues, ¿qué agora te ha mandado?
CHICHÓN	Me manda que venga a usted, y digo que voy.
LISARDO	¿A qué?
CHICHÓN	¿A qué? Ya se me ha olvidado.
LISARDO	¿Qué dices que te mandó?
CHICHÓN	Dijo..., mas espere usted, y se lo preguntaré. ¡Ansí! Ya se me acordó. Dijo, ¡válgate el dimoño!, que al audencia del vicario vaya y llame a un perdulario para que haga el matrimonio.
LISARDO	Notario diría.
CHICHÓN	Voltario, sí señor, que se fatiga

16. Lope interviene en *¿De cuándo acá nos vino?* en un total de 297 versos, mientras que Chichón lo hace en *De fuera vendrá* en 531, lo que representa, respectivamente, el 9,23% del total de intervenciones de la obra lopesca y el 17,45% del total de los parlamentos de la refundición moretiana.

por voltarios; que es amiga  
de tener el gusto vario.  
(*De fuera vendrá*<sup>17</sup>,  
Jornada I, vv. 1180-1199)

Como apuntó Abraham Madroñal, «uno de los rasgos que caracterizan al gracioso de la comedia o del entremés barroco es su particularidad lingüística», pues «hace gala de un lenguaje específico muchas veces deformador de la realidad»<sup>18</sup>.

De igual forma, sus comentarios acerca de sus nobles orígenes o su impropio sentido del honor serán fuente constante de hilaridad, pues sorprende que un personaje perteneciente a un estrato social bastante humilde otorgue tanta importancia a su linaje:

CHICHÓN	¿Yo, alcahuete? ¡Jesucristo! Págueme usted mi dinero, que no quiero estar en casa.
VIUDA	¿Qué dice?
CHICHÓN	Lo que la cuento: Yo, ¿deshonrar mi linaje?
LISARDO	Él no tiene culpa dello.
CHICHÓN	Sepa su mercé que soy más hidalgo que un torrezno. Y si fue bruja mi madre, no tuve yo culpa dello; que ya por eso en Logroño la dieron su salmorejo. No he de parar más en casa.
LISARDO	Sosíéguese, que el remedio pondré yo en quien tiene culpa.
CHICHÓN	No hay que tratar. Esto es hecho. ¡A mí me llama alcahuete que soy Chichón de Barrientos, de Gil de Barrientos hijo, de Laín Laínez nieto, bisnieto de Sancho Sánchez, y chozno de Méndez Mendo! Eso como el A, B, C; sé yo todos mis abuelos. ( <i>De fuera vendrá</i> , Jornada II, vv. 1748-1771)

Además, como he indicado en el apartado anterior, Moreto jugará con las connotaciones que implica el nombre de este personaje, que no solo lo identifica como gracioso, sino que también resume su función: será el principal receptor de los golpes. Esta relación es tan evidente que incluso el mismo Chichón se refiere a ella y juega con las diversas connotaciones semánticas de la palabra:

17. Cito por la edición de *De fuera vendrá* de Delia Gavela recogida en la bibliografía final.

18. Madroñal Durán, 2004, pp. 73-74.



RAMÓN	Este Roberto está tan desvanecido de que tiene parentesco con el famoso Almirante de Aragón, el casamiento que tratas con don Alonso, ya de Castilla heredero, ha hecho comunicarse con más amor estos reinos. Si me diesen seis caballos de España, a fingir me atrevo, con otros tantos criados que los llevasen del diestro, que de España los envía el Almirante a Roberto. Haré que digan las cartas que, porque noticia tengo del modo de su crianza, me manda quedar con ellos. Si quedo en casa, señora, como lo tengo por cierto, yo daré puerta a Lisardo. <i>(El mayor imposible,</i> Jornada II, vv. 1205-1226)	TARUGO	Yo anoche me desvelé, y una industria he imaginado de una cosa que te oí. ¿Tú no me dijiste a mí que este don Pedro espreciado de amigo, y aún de pariente, con el marqués de Villena, y que desde España ordena el ser su correspondiente en México, donde está? Es cierto, y que de él recibe cartas, y aún a mí me escribe. Pues por hecho el caso da. ¿Cómo? La flota ha venido. Tú un regalo has de buscar de Indias que poder llevar, muy hermoso y muy lucido. Si doña Ana carta tiene del marqués, yo sacaré la firma; y carta me haré como quien se la previene. Fingireme indiano en ella, y que me hospede en su casa; mira tú, si aquesto pasa, si podrás hablalla y vella. <i>(No puede ser,</i> Jornada II, vv. 1191-1215)
		DOÑA ANA	
		TARUGO	
		DON FÉLIX	
		TARUGO	

Como señala Tarugo en *No puede ser*, estos personajes serán capaces de adquirir diferentes identidades en función de las necesidades que les demande la acción que se está desarrollando en la obra: «Yo puedo ser zapatero, / sastre, hilo portugués / o mujer que quita vello, / porque el alcahuete tiene / bula de mudar el sexo» (*No puede ser*, Jornada I, vv. 670-674).

Por otra parte, protagonizarán una pequeña acción secundaria con la criada de la dama (Celia en *El mayor imposible*, Manuela en *No puede ser*), con quien terminarán enlazados:

RAMÓN	Y yo me entretengo contigo.	DOÑA INÉS	Manuela, ten tú cuidado si hacia la puerta hacen ruido, y si habláis, sea muy quedo.
CELIA	Temo quererte.	MANUELA	Hablad, que yo os daré aviso.
RAMÓN	Y yo que me quieras temo.	TARUGO	Pues seamos dos a dos, que quiero, estando contigo, lograr el rato, y no ser aquí sastre del Campillo. <i>(No puede ser,</i> Jornada II, vv. 1993-2000)
CELIA	¿Por qué?		
RAMÓN	Porque soy amando favorecido tan tierno, que no hay nieve al sol, que forme tantos puros arroyuelos; persona soy que una noche dije a un gato mil requiebros,		

porque en un balcón movía  
la cola sobre unos tiestos.  
Para mí, cualquier mujer,  
como me diga: «yo os quiero»,  
acabose, muerto soy.

CELIA        Pues no es bueno amar tan presto.

RAMÓN      Yo no puedo más.

CELIA                        Pues yo,  
loco hombre quiero, y los puercos,  
gruñidores y bellacos.

RAMÓN      Pues a una artesa por ellos.  
(*El mayor imposible*,  
Jornada II, vv. 1934-1952)

Sin embargo, Moreto potencia la comicidad del gracioso y le hace aparecer más en escena<sup>21</sup>, ya que, además de ser fundamental en la ejecución de la trama, participa activamente en la invención de los diferentes engaños. Como afirmó Ruth Lee Kennedy, Tarugo «plays a more important part than Ramón: he realizes his intelligence and is aware that he is the clever stage director of the whole play»<sup>22</sup>. Su obsesión por la comida, por las mujeres y por el dinero serán fuentes constantes de hilaridad para los espectadores, lo que le convierte en uno de los graciosos moretianos más destacados:

TARUGO                      No es el desquite que tomo  
de mi susto ese primor.

Don FÉLIX                    Pues, ¿cuál puede ser mejor?

TARUGO                      Los regalos que le como;  
y aunque me muelan a palos,  
están mis penas pagadas.  
Cien monjas tiene ocupadas  
solo en hacerme regalos,  
las pollas y las perdices  
digo que me van cansando  
y los bofes anda echando  
por buscarme codornices.  
Así mi temor crüel  
en él bien vengado está,  
cada susto que me da  
le cuesta un regalo a él.  
Porque me dio unos cuidados,  
yendo con él en el coche  
antiyer, a media noche  
le hice hacer huevos hilados;  
solo así vengarse pudo

21. Ramón interviene en *El mayor imposible* en un total de 595 versos, mientras que Tarugo lo hace en *No puede ser* en 973, lo que representa, respectivamente, el 19,10% del total de intervenciones de la obra lopesca y el 31,05% del total de los parlamentos de la refundición moretiana.

22. Kennedy, 1932, p. 188.

mi industria de tal pesar,  
yo le he de hacer reventar.  
Sude él lo que yo trasudo,  
que este es el triunfo que gana  
un celoso majadero,  
pues le cuesta su dinero  
que enamoren a su hermana.  
(*No puede ser*,  
Jornada III, vv. 2157-2184)

También resulta llamativo su gusto por los juegos de cartas, motivo habitual en este tipo de personajes. Como apuntó Judith Farré, «las referencias a los juegos de naipes son una constante en las comedias [moretianas] que integran la *Primera parte de 1654*»<sup>23</sup> y sirven para marcar una distancia entre el gracioso y su señor, ya que las preocupaciones del primero son mucho más terrenales:

TARUGO	Una noche haciendo versos se le ha de quemar la casa y ha de amanecer en cueros. Mas ya salen, yo me voy. ¿Dónde?
Don FÉLIX	A casa de un flamenco,
TARUGO	que lo vende sin bautismo, y allí van unos mozuelos muy ricos, que juegan largo, y me entretengo con ellos.
Don FÉLIX	Pues ¿tú juegas?
TARUGO	A las pintas.
Don FÉLIX	Y ¿largo?
TARUGO	No, sino güevos: a cuarto y cuarto y terceras nos quitamos el pellejo. ¿No quieres ver la academia? ¿Yo, academia? No haré luego cinco pintas en diez años si estoy una hora entre versos. ( <i>No puede ser</i> , Jornada I, vv. 202-218)

Igual que sucede en los ejemplos anteriores, Moreto elige para este personaje un nombre muy significativo, con el que se juega a lo largo de la comedia, puesto que, a pesar de que este término trae a la mente una persona de pocas luces y rudo entendimiento, el personaje moretiano destaca por su ingenio y su perspicacia:

Don FÉLIX	Tarugo, amigo, ¿a qué aguardas, Tarugo?
TARUGO	¿Qué tarugueas? ¿Qué he de hacer yo, si la casa?

23. Farré Vidal, 2008, p. 117.

Don FÉLIX      Aplicar algún remedio  
a tan forzosa desgracia.  
(*No puede ser*,  
Jornada III, vv. 2792-2796)

Por otro lado, Tarugo pronuncia una serie de comentarios metateatrales que sirven para crear complicidad con el público y, una vez más, rebajar la tensión de los pasajes más inquietantes. Es totalmente consciente de que está en medio de una obra teatral, por lo que resta importancia a las acciones que se están desplegando sobre el escenario, y «aparece así como mediador entre la obra y el público»<sup>24</sup>:

Don FÉLIX      No sea, Tarugo,  
que ahora yerres la traza.  
TARUGO      ¿Ahora la había de errar,  
en la tercera jornada  
para que a silbos me abriesen?  
(*No puede ser*,  
Jornada III, vv. 2829-2833)

Además, gracias a los comentarios que formula en apartes el espectador puede conocer información que no ha sido representada sobre el tablado, remarcando situaciones comprometidas, rebajando la importancia de lo que dicen el resto de protagonistas o introduciendo comentarios jocosos que resaltan su empeño en lo que quiere conseguir:

TARUGO      ([Ap] Tengan cuenta a lo que voy:  
a fingirme caballero,  
a comprar regalo indiano,  
a engañar aqueste hermano  
y a sisar en el dinero).  
(*No puede ser*,  
Jornada II, vv. 1227-1231)

En definitiva, todas estas peculiaridades que Moreto incorpora al personaje de Tarugo producen un aumento de la comicidad en la refundición moretiana con respecto al hipotexto lopesco.

## CONCLUSIONES

A modo de conclusión, se puede afirmar que una de las características más destacadas de las refundiciones moretianas que parten de textos de Lope de Vega es el aumento de la comicidad, especialmente a través de la figura del gracioso. Como se puede comprobar con los casos de Luquete (*Antíoco y Seleuco*), Chichón (*De fuera vendrá*) y Tarugo (*No puede ser*), estos personajes moretianos se convierten en coprotagonistas de la acción y comparten una serie de particularidades que son independientes del género o de la temática de la comedia, por lo que es

24. Nohe, 2018, pp. 663-679.

posible señalar que Moreto intentó aplicar siempre una serie de patrones comunes a la hora de acometer sus composiciones, caracterizando a estos personajes con determinados rasgos propios que se resumirán a continuación.

Los graciosos moretianos son descritos generalmente como hombres astutos e ingeniosos, confidentes y consejeros del señor al que acompañan, obsesionados por la comida y el dinero, con un sentido realista de la vida que es fuente constante de conflicto con su amo. Además, adquieren un nombre significativo que no solo los identifica como graciosos, sino que también suele resumir las funciones que van a desempeñar dentro de la comedia, donde realizan frecuentemente críticas al resto de los protagonistas, mantienen una relación paralela con la criada de la dama o adquieren diferentes identidades para solventar los retos a los que se enfrentan, entre otras cosas. Del mismo modo, formulan diversos comentarios metateatrales que sirven para generar complicidad con el público y utilizan un lenguaje peculiar, repleto de refranes, neologismos o juegos de palabras, que sirve para rebajar la tensión de las escenas más sobrecogedoras y potencia el componente cómico de sus intervenciones.

Como apuntó María Rosa Álvarez Sellers acerca de los graciosos moretianos, «lo verdaderamente transgresor no fue solo ese encumbramiento del personaje grotesco, sino el hecho de que los nobles le prestaran atención, siguieran sus consejos, hablaran en ocasiones con su mismo lenguaje inconveniente y no se sintieran molestos por esas continuas intervenciones, por esa presencia sistemática del otro»<sup>25</sup>. En definitiva, Moreto potenció la figura del gracioso dentro de sus piezas teatrales y lo convirtió en una de las señas de identidad de toda su producción dramática.

#### BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Sellers, María Rosa, «¿Los casos de honra son mejores?: Moreto o la deconstrucción de la tragedia», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 23, 2013, pp. 21-60.

Álvarez Sellers, María Rosa, «Comicidad y transgresión en el teatro de Agustín Moreto», en *El universo cómico de Agustín Moreto (IV Centenario): XLI Jornadas de teatro clásico (Almagro, 10, 11 y 12 de julio de 2018)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, pp. 17-42.

Castrillo Alaguero, Javier, *La reescritura en el teatro español del Siglo de Oro: Agustín Moreto refunde a Lope de Vega*, en prensa.

Farré Vidal, Judith, «La comicidad y los graciosos en *Hasta el fin nadie es dichoso*, de Agustín Moreto», en *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2008, pp. 1023-1032.

25. Álvarez Sellers, 2019, p. 36.

- González Cañal, Rafael, «Calderón: reescritura e imprenta», *Monte Arabí. Ateneo Literario de Yecla*, 31, 2000, pp. 9-30.
- Kennedy, Ruth Lee, *The Dramatic Art of Moreto*, Northampton (Massachusetts), Department of Modern Languages of Smith College, 1932.
- Madroñal Durán, Abraham, «La lengua de Juan Rana y los recursos lingüísticos en el entremés. Un manuscrito inédito y otro autógrafo de Luis Quiñones de Benavente», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. XVI-XVII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, coord. Olivia Navarro Martínez y Antonio Serrano Agulló, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2004, pp. 73-100.
- Martínez Carro, Elena, «Hacia un corpus lingüístico del gracioso moretiano en las comedias palatinas», *Anuario Calderoniano*, 14, 2021, pp. 245-270.
- Moreto, Agustín, *Antíoco y Seleuco*, ed. Héctor Urzáiz Tortajada, en *Primera parte de comedias de Agustín Moreto*, vol. III, dir. María Luisa Lobato, coord. Miguel Zugasti, Kassel, Edition Reichenberger, 2011, pp. 413-580.
- Moreto, Agustín, *De fuera vendrá*, ed. Delia Gavela García, en *Primera parte de comedias de Agustín Moreto*, vol. II, dir. María Luisa Lobato, coord. Judith Farré Vidal, Kassel, Edition Reichenberger, 2010, pp. 1-179.
- Moreto, Agustín, *No puede ser*, ed. María Luisa Lobato y María Ortega, en *Segunda parte de comedias de Agustín Moreto*, vol. V, dir. María Luisa Lobato, coord. Marcella Trambaioli, Kassel, Edition Reichenberger, 2016, pp. 47-246.
- Nohe, Hanna, «El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6.1, 2018, pp. 663-679.
- Sáez Raposo, Francisco, «El equilibrio imposible del teatro de Agustín Moreto entre el plagio y el canon», en *Presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. Natalia Fernández Rodríguez, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, pp. 195-225.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, «Las estrategias cómicas de Moreto frente a la censura moral del teatro: el caso de *Antíoco y Seleuco*», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*, ed. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walder Moheno, México, D. F., El Colegio de México / UAM / AITENSO, 2010, pp. 273-296.
- Vega, Lope de, *¿De cuándo acá nos vino?*, ed. Delia Gavela García, Kassel, Edition Reichenberger, 2008.
- Vega, Lope de, «*El castigo sin venganza*»: *textos de dramaturgia, estudios, guía didáctica, edición crítica*, Barcelona, Prolope / Compañía Rakatá Teatro, 2011.
- Vega, Lope de, *El mayor imposible*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la RAE (Nueva edición). Obras dramáticas*, vol. XII, Madrid, RAE, 1930, pp. 581-616.

Vitse, Marc, «Presentación», *Criticón*, 72, 1998, pp. 5-10.

Wardropper, Bruce W., «A "Last Word": The Spanish Terence», en *Essays on Comedy and the Gracioso in Plays by Agustín Moreto*, ed. Frances Exum, York (South Carolina), Spanish Publishing Company, 1986, pp. 65-68.