

# El caballero, comedia famosa... ¿de don Agustín Moreto?

## *El caballero, Comedia Famosa...* By Don Agustín Moreto?

**Héctor Brioso Santos**

Universidad de Alcalá  
ESPAÑA  
h.brioso@uah.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.2, 2023, pp. 469-485]

Recibido: 03-05-2023 / Aceptado: 13-06-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.02.34>

**Resumen.** Desde el estudio de R. L. Kennedy (1939) la autoría de *El caballero* ha estado bajo cierta sospecha. Esa estudiosa norteamericana anotó entonces que algunos rasgos métricos de esa pieza no le parecían especialmente moretianos: el porcentaje de redondillas y silvas, la presencia de décimas y el hecho de que en ella solo un acto termine en romance. Cumple repasar las numerosas fuentes críticas sobre la obra y debatir y refutar en detalle las observaciones de la profesora Kennedy.

**Palabras clave.** Agustín Moreto; *El caballero*; autoría; métrica histórica; estilometría.

**Abstract.** Since R. L. Kennedy's study (1939), the authorship of *El caballero* has been under some suspicion. That scholar noted then that some metrical features of the play did not seem particularly *moretian* to her: the percentage of *redondillas* and *silvas*, the use of *décimas*, and the fact that only one act ends in *romance*. It seems appropriate to review the abundant critical sources and to discuss and refute in detail professor Kennedy's observations.

**Keywords.** Agustín Moreto; *El caballero*; Authorship; History of metrics; Stylometry.

Este artículo se inscribió en su día en el proyecto concedido al Grupo Proteo de la Universidad de Burgos por la DGICYT HUM2007-60212/FILO con el título «La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias (II)», coordinado por la profesora Lobato, así como en el Proyecto Consolider CSD2009-00033, denominado «Patrimonio Teatral clásico español. Textos e instrumentos de investigación (TECE-TEI)». En estas páginas me permito citar algunos manuales y fuentes críticas ya venerables, sobre todo como testimonio de una historiografía tradicional acerca de Moreto, en un esfuerzo que aspira a completar el panorama que ya tracé en 2013.

Para Manuel Cornejo

Una década después de rematar mi edición virtual de la comedia citada para el equipo de Moretianos y un lustro después de la edición crítica en la editorial Reichenberger, cumple tratar todavía ciertos problemas de la autoría de *El caballero* puestos sobre el tapete por Ruth Lee Kennedy en 1939 y que no cabían en el ceñido prólogo previsto para el tomo de 2018. Esa estudiosa norteamericana escribió incisivamente entonces que algunos rasgos métricos de esa pieza no le parecían especialmente moretianos: el porcentaje de redondillas y silvas, la presencia de décimas y el hecho de que en ella solo un acto termine en romance (1939, pp. 225-226).

Por tales razones, a la zaga de las críticas de Fernández-Guerra y Orbe, expuestas en el «Discurso preliminar» a sus *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña* de 1856 (p. xxx), Kennedy anotó sobre *El caballero*: «It certainly lacks that verosimilitude of motivation, than reasonableness of situation, and that clearness of character portrayal which ordinarily characterize Moreto's theatre» (1939, p. 229). Y, en consecuencia, esa investigadora insistió en que nuestra pieza podría no ser, al menos en la forma en se nos ha conservado, enteramente obra de Moreto, e incluso vino a sugerir que su autoría pudo ser compartida con Jerónimo de Cáncer y/o Matos Fragoso, por ese entonces dos colaboradores habituales de nuestro autor, que, además, se inclinaban a los finales de acto en redondillas, tal y como justamente sucede en las dos primeras jornadas de *El caballero* (p. 226).

Con todo, en un trabajo de 2013 ponderé los argumentos métricos de Kennedy y reconocí lo que podrían llamarse «leves indicios sospechosos» (p. 109), pero no les concedí el valor probatorio que pretendió esa especialista para una obra que, a todas luces, es de Moreto, no solo por el testimonio de las ediciones antiguas, el manejo de las fuentes, la arquitectura, el estilo y el léxico, sino incluso por los mismos descuidos métricos. En mi edición de 2018 recordé que *El caballero* muestra, en efecto, los mismos tropiezos métricos de otras piezas moretianas y una secuencia de romance, redondilla, silva, pareados endecasílabos y quintillas parecida a la de *El lindo don Diego*, además de otros rasgos característicos como la confusión de los pareados con las silvas o ciertas rimas pobres (p. 15). Como abogado del diablo, aquí solo me permitiré recordar que, si examinamos, por ejemplo, la versificación de una comedia coetánea como *El desdén*, hallaremos que también en ella las dos primeras jornadas comienzan con redondillas y que predominan los pareados endecasílabos<sup>1</sup>.

La otra explicación, tanto del presunto misterio de la autoría de *El caballero* como de los rasgos moretianos que unos estudiosos ensalzan y otros niegan, podría estar precisamente en la hipótesis de la posible colaboración con uno o dos dramaturgos más, según también sugiriera Kennedy. Sin embargo, me temo que ni la sospecha de una escritura compartida tiene un fundamento sólido ni parece ló-

1. Véase Rico (1971, p. 44, n. 5), que remite al estudio clásico de S. Griswold Morley (1918), y mi edición de un siglo después (2018, pp. 14-15).

gico proclamar de nuevo tal tesis en función solo de un puñado de notas formales. Tampoco estimo que deban dejarse al margen los evidentes aciertos, típicamente moretianos, de la pieza. Es más, a la vista de su rigor constructivo y su coherencia, parece difícil seguir sosteniendo la tesis aventurada de que se trata de un texto colaborado.

Pese a que la autoría moretiana no esté hoy precisamente en entredicho, parece justo, al menos históricamente, repensar en detalle estas resbaladizas cuestiones. Para empezar, aunque Moreto no frecuentara demasiado el subgénero de capa y espada y prefiriera los temas palaciegos o pseudo-históricos, esto no nos autoriza ni a restarle mérito a sus magistrales comedias de enredo, muy elogiadas por la crítica<sup>2</sup>, ni, desde luego, a despojarlo de esta obra, indudablemente suya. Basta repasar el argumento de *Trampa adelante* para encontrar lances similares a los de *El caballero*, tales como la disputa sobre cuál de los caballeros ofendidos tiene derecho a matar primero a don Juan o el encierro de las damas en su casa para salvar su honor, por ejemplo. Y lo mismo cabe decir de los enredos con mantos, puertas y cerraduras en *No puede ser el guardar una mujer*<sup>3</sup>.

Indudablemente, nuestro autor se encontraba en plena era de sofisticación teatral. Un admirador tan temprano como Ignacio de Luzán ya situó *Todo es enredos amor* entre las comedias de argumento poco verosímil<sup>4</sup>, mientras Moratín padre, don Nicolás, elogiaba su «discreción»<sup>5</sup>. Nuestra comedia fue leída a menudo por los entendidos en el siglo XIX. La interesante antología de textos de Rodríguez Sánchez de León demuestra que los neoclásicos consideraron, para bien y para mal, a Moreto entre los principales autores del Siglo de Oro, puesto que lo refundieron con frecuencia, lo mencionaron constantemente y comentaron su teatro con profusión. Uno de los escritores recogidos en esa obra, Munárriz, incluso invocaba *El caballero* en 1801 como ejemplo para fundar uno de sus típicos juicios morales sobre el teatro barroco:

Así deberemos confesar que nuestros escritores cómicos fueron muy verdaderos y felices en la pintura de las costumbres, como que pintaron las de su tiempo, que es lo que era de su cargo. Si en algo los hallo defectuosos por esta parte es en no haber sacado más partido de sus pinturas haciéndolas de una utilidad moral. En *El caballero* de Moreto tan caballeros son don Lope y don Diego como don Félix. En la de Rojas *No hay amigo para amigo* tan arrojada es Aurora como Estrella. A Calderón se le tacha también con la poca variedad que da a los personajes. Después del poco contraste que resulta de aquí en los caracteres, nace también la debilidad en el ridículo que hubiera resaltado más si los cómicos, presentando

2. Véase Arellano (1995, p. 527).

3. Véase lo que escribió un especialista como Arellano sobre las puertas, cuartos y mantos en Calderón, sin duda el más inclinado a estos trucos por esos años (1986, pp. 65-66, 73).

4. En Rodríguez Sánchez de León (2000, p. 73). De hecho, Luzán exhibe, en general, hacia el teatro clásico lo que García Santo-Tomás llama acertadamente «una cierta reserva» (2003, p. 1357).

5. En Rodríguez Sánchez de León, 2000, p. 98. Curiosamente, Arellano ha relacionado la característica pulcritud de la arquitectura teatral moretiana con la de Leandro Fernández de Moratín (1995, p. 528).

un caballero pundonoroso y puntiagudo, le hubiesen contrapuesto otro sesudo y juicioso que hiciese ver y desaprobase las ideas góticas y el injusto proceder de aquél, y a lado de una dama no bastantemente recatada hubiesen puesto una matrona ejemplar o una doncella tan recogida como honesta<sup>6</sup>.

Y no es desdeñable esa observación acerca de que nuestros caballeros, rivales entre sí, se muestran parejamente *puntiagudos* y góticos, pundonorosos y caballeroscos, o la consideración cierta de que esta pieza, como otras de la época, no resulta especialmente rica en el plantel de personajes ni moralizante, comentarios que ampliará Martínez de la Rosa tres décadas después a todas las comedias moretianas<sup>7</sup>. Otra cosa es el moralismo anacrónico de Munárriz contra el presunto goticismo de la obra...

Además de clasificarla entre las obras «doctrinales y de caracteres» (p. XLVIII), son certeros los apuntes de Fernández-Guerra acerca de nuestra obra en su valiosa edición de 1856, subrayando justamente la artificiosidad del enredo:

Entre las comedias de capa y espada, poco deja que desear en ésta, ya su urbanidad y galantería, ya la fluidez, claridad, corrección y ligereza del estilo. El diálogo está lleno de vida y con mil sales oportunamente sazonado; pero la acción cómica se dilata y complica a fuerza de inverosimilitudes: las casas no tienen puertas, ni las voces humanas acento propio distintivo. Sin cuyas libertades, y el poderoso auxilio de los mantos, el nudo correría peligro de desatarse a cada momento (p. xxx).

Mucho más modernamente, Northup retrató a Moreto en 1925 como poco original, pero «a good theatrical carpenter, and made up in improved technique for his deficiencies as a creator» (1936, p. 290), aludiendo a su compleja técnica de ebanista teatral. En tanto que Pfandl apuntaba algo después estos reproches a la complicada e inverosímil arquitectura teatral del segundo barroco, el de Moreto y Calderón, que podrían parecer justamente un resumen de *El caballero* combinado con *La dama duende*:

Casas con una puerta delante y otra detrás, armarios en igual disposición, son el motivo y el resorte de la intriga dramática. Tácitas hipótesis de sorprendente inverosimilitud simplifican el trabajo intelectual y rebajan el nivel artístico. Así ocurre cuando los apartes toman formas absurdas y dimensiones exageradas o cuando se considera muy natural que los padres o los hermanos y hermanas no se reconozcan en la voz (1928, p. 438).

Y Caldera habló de la generación de Moreto como una era de abstracciones y racionalismo, en la que empieza a matizarse y corregirse el modelo lopiano heredado:

L'opposizione a Lope non è dunque, né poteva esserlo, rivoluzionaria, ma si delinea pressappoco negli stessi termini in cui si configurano i vari atteggiamenti dell'epoca nei confronti del passato. Il passato non lo si rifiuta, perché ci si sente

6. Rodríguez Sánchez de León (2000, p. 199).

7. Rodríguez Sánchez de León (2000, p. 244).

eredi di esso, ma si tenta di modificarlo secondo le nuove concezioni. In quest'età di decadente raffinatezza, d'astratto idealismo, di razionalismo, il teatro lopesco appare bisognoso di opportune modifiche; occorre che anche esso sia incanalato entro i limiti in cui ama muoversi la nuova *discreta società* (1960, p. 43).

Mientras que Profeti añadió en su «Estudio preliminar» a *El lindo don Diego* esta nota sobre nuestro comediógrafo:

Moreto desarrolla su actividad literaria en un período en que los gustos del público han cambiado desde la época de los triunfos de Lope de Vega; se desea ahora un enredo más labrado, una máquina escénica más puntual, un juego de agudezas más evidente (1998, p. 12).

Ruiz Ramón iba más lejos al definir la producción moretiana como «el triunfo de la abstracción cómica», idea que aclaraba páginas después con estas palabras:

En el mundo cómico de Moreto son más decisivos el fino análisis introspectivo, la abstracción de la realidad y la meticulosa estructura del esquema dramático, que la fuerza, la riqueza y la vitalidad de la acción y los caracteres (1967, I, pp. 308 y 312).

En tanto que McKendrick asentaba en admirable síntesis: «His comedy is a distillation not of life but of comedy itself» (1989, p. 177). Y, en efecto, ¿cómo no ver en *El caballero* esa quintaesenciada sustancia dramática?

Pero el mejor mapa del *método* moretiano sigue siendo el de Arellano, que ha dejado escrito en su utilísimo manual ya citado este revelador careo entre Moreto y Calderón:

Para todos los elementos (personajes, trama, versificación) se suele aceptar en Moreto una tendencia a la armonía y al decoro, a la clarificación y progresiva estilización de todos los componentes, proceso que ya es muy perceptible en el maestro Calderón.

Sin embargo, el sentido de la estilización es distinto: Calderón mantiene la técnica constructiva y la elaboración estilística al servicio de la creación de un universo complejo y completo; en Moreto se parte de elementos literarios reelaborados con sofisticación más o menos paródica; la progresiva limitación de perspectivas y de objetivos es clara (1995, p. 527 y n. 5).

Y, a mi entender, no solo se percibe en nuestra comedia ese decoro formal, sino que la paródica sofisticación que nota Arellano es justamente el tono que define, por ejemplo, el tratamiento del honor y el pundonor en *El caballero*<sup>8</sup>.

Otros estudiosos han subrayado elementos tan moretianos como la «festiva agudeza», que celebrara Cortés en 1922 (1976, p. 11) o la pulcritud estructural, la «disciplina mental», el «desarrollo fluido y natural», la destreza en el manejo de las

8. Con menos miramientos, Juliá Martínez habló hace más de medio siglo de la «picardía teatral indiscutible» de Moreto (1966, p. 17). Son muy útiles aquí, por lo demás, los matices de Antonucci sobre el código del honor en las comedias de capa y espada de Calderón (2006, pp. XLIX-LI).

entradas y salidas, la naturalidad de las escenas, el «rigor lógico» y la «artesanía teatral» o «la irreprochable construcción de las jornadas, cada una perfectamente redondeada y completa», rasgos todos que Rico destacó en *El desdén* (1971, pp. 26-27 y 56). Sin llegar a esa perfección, *El caballero* acaso posea también algunas de esas virtudes, aunque en grado menor. No en vano, pertenece al segundo de los dos tipos de comedias moretianas esbozados por Arellano en una perspicaz síntesis apuntada en su manual de 1995: entiende ese profesor navarro que no solo existe un Moreto comediógrafo especialista en la abstracción cómica, en la comicidad más fundada en los tipos que en la intriga, y en el enfrentamiento de dos sistemas de valores puestos en relación a través del gracioso; también hay otro Moreto «de intrigas perfectamente maquinadas, que dependen menos del tipo cómico que de la acción» (p. 527), que sería justamente el perfil de *El caballero*, donde ni los tipos ni el gracioso tienen semejante papel<sup>9</sup>.

Asimismo, hallamos que nuestra obra no contiene un rasgo que Hermenegildo ha destacado recientemente como propio de Moreto, como es un arranque un tanto estático por los largos parlamentos iniciales donde se aclaran los antecedentes de la historia<sup>10</sup>. Tampoco exhibe lo que el editor Di Pastena describió como el «estatismo inicial» de *Entre bobos*<sup>11</sup>, pero, a cambio sí muestra la misma funcionalidad de la música y de las intervenciones del gracioso y la importancia de éste, los actos que terminan en pausas lógicas de la acción y las escenas que concluyen en momentos cruciales, un cultismo bastante controlado, una versificación fluida y cierto tono a ratos silogístico (1999, pp. XLVIII-XLIX), junto con algunos «arranques de autoanálisis» (p. LXXVII) —aunque menos llamativos que en la más psicológica *El desdén, con el desdén*, por caso—, la proximidad «inverosímil» entre el galán y el gracioso, el papel de éste como confidente (p. LXXIX)<sup>12</sup>, con su característico «raudal de chistes» (p. LII), y finalmente que el enamoramiento ya haya ocurrido antes del comienzo de la obra (p. LXXI).

Nuestra pieza posee claramente las virtudes moretianas detalladas por Torri en 1952 —«una sobria elegancia y una gran seguridad en la ejecución» (p. 260)— y por De José Prades en 1965: «una perfección formal y un conocimiento de la técnica dramática que pocas veces se dieron aunados en un mismo dramaturgo», que, por otra parte, aunque no llegó a las alturas de Lope, Tirso o Calderón, tampoco cayó en los «errores y absurdos dramáticos en que, a veces, se desplomaron los genios» (p. 10). Y añadía: «Hay en la obra de Moreto una nota de equilibrio constante, de medida, que si bien le impide altos vuelos, también evita grandes defectos» (p. 10).

9. El primer Moreto así descrito por Arellano es evidentemente el de *El desdén, con el desdén* y *El lindo don Diego* y su descripción procede de la *Historia del teatro español* de Ruiz Ramón (1967, I, p. 310). Parecidas ideas expuso ese crítico navarro en 2001: Moreto es constructor de «bien calculados mundos cómicos» que lo acercan a la «alta comedia posterior y, en particular, a Moratín» (p. 143).

10. En el prólogo a *El valiente justiciero* (2013, p. 181).

11. Si, por ejemplo, en *El desdén* Carlos recurría a una *relación* de más de trescientos versos para exponer su amor a Polilla, Félix es notablemente más sucinto en sus explicaciones a Manzano y los acontecimientos iniciales son más rápidos y ágiles.

12. Esta idea coincide también con la crítica neoclásica contra el dramaturgo barroco: véase Rodríguez Sánchez de León (2000, pp. 163-164).

La citada McKendrick remacha ese argumento: «the social and moral implications of his themes are there below the surface for those who care to look, but they are never allowed to disturb comedy's smiling mask» (1989, p. 177). Y también encaja nuestra comedia con la detenida descripción de Alborg:

De las tendencias generales del segundo ciclo dramático, Moreto posee el afán por la ordenada construcción, la claridad expositiva, la subordinación de las intrigas secundarias al argumento principal; a todo ello se avenía perfectamente —y por eso mismo se aplicaba con tanto fervor como eficacia— su talento de refundidor, sobre el que hemos insistido [...]. Lo suyo es el diálogo ajustadísimo, la construcción perfecta, el exacto ensamblaje de las partes, la habilidad para desarrollar la acción, la verosimilitud de cada situación aun dentro de las comedias de mayor libertad argumental, la agudeza de sus ironías, su talento para ridiculizar, la fluidez y gracia del diálogo (1974, II, pp. 792-793).

Y, naturalmente, el repertorio de citas oportunas y que ajustan a la perfección con las hechuras de *El caballero* podría ampliarse a voluntad...

De hecho, aunque la trama de nuestra obra, como la de muchas piezas de enredo de Moreto, sea hartó compleja y el ritmo se acelere cada vez más, su excelente arquitectura produce una sensación de fluidez, coherencia y facilidad a la que sin duda contribuyen el estudiado aprovechamiento de comedias ajenas y el respeto de las unidades aristotélicas.

McKendrick ha definido con estas notas *El desdén, con el desdén*: «The controlled elegance of the symmetrical plot and the psychological finesse with which the lovers' relationship is developed make the play the best of its kind» (1989, p. 176). Aunque a menor escala, esa precisa arquitectura puede observarse, por ejemplo, en el trenzado especular de situaciones paralelas y sucesivas: desde la doble pareja típica de la comedia de esos años hasta elementos menores del enredo como la irrupción de don Diego en casa de doña Ana para dar las gracias por su ayuda a Félix, y, por otro lado, la llegada de Leonor, que trae el recado a ese galán principal, pues ambas visitas espolean por igual las sospechas, primero de Félix y luego de Ana, en el espacio de poco más de doscientos versos (vv. 1789-2030). Esta perfección formal, de la que carecía el modelo lopiano presumiblemente seguido por Moreto, la comedia *El hombre de bien*, fue sin embargo criticada como inverosímil por el neoclásico Munárriz y Fernández-Guerra, según veremos después. Y, finalmente, ya Fernández-Guerra se refirió al desenlace de las comedias moretianas como «propio y rápido» (1856, p. xxiii), otra nota común a nuestra obra.

La trama única de *El caballero* discurre en muy pocas jornadas y en una sola ciudad. El tiempo está muy concentrado, según es típico de la comedia de capa y espada y del preciso oficio teatral de Moreto: el *antenoche* del v. 2714 nos indica que la obra ocupa algo menos de los tres días aristotélicos, puesto que comienza en la noche de un viernes y concluye dos días después. En lo que hace al espacio, solo notamos bastante trasiego entre casas y calles del viejo Madrid del xvii. Ordenados por jornadas, los movimientos son los siguientes:

- 1) calle del Caballero de Gracia > casa de doña Ana > casa de doña Luisa;
- 2) alrededores de la ermita de San Blas > casa de doña Ana > casa de don Félix<sup>13</sup>;
- 3) casa de doña Luisa > casa de don Félix/don Juan.

De suerte que no nos salimos del damero que es el fondo del corral desnudo, en su doble función de casa y calle o de interior y exterior urbano<sup>14</sup>. Como buena comedia de capa y espada de mediados de siglo, aunque sin llegar a la elaboración calderoniana de los *duendes*, las *minas* subterráneas, los tabiques movedizos y las alacenas giratorias, se recrea bastante en los paños, puertas, cerraduras de golpe, puertas traseras, etc.

Al margen, la cuestión flamenca y Flandes como lugar de procedencia de don Félix y Manzano, y la guerra de los Países Bajos como escuela de milicia y bizarra caballería no son motivos exclusivos de Moreto, pues aparecen en obras como *El castigo del penseque* y *Quien calla, otorga* de Tirso, y en *No hay amigo para amigo*, de Rojas Zorrilla, por ejemplo, entre muchas otras. En la primera pieza tirsiana citada el gracioso Chinchilla aclara: «[...] De hermanos segundos es / Flandes valerosa herencia» (vv. 79-80), y justamente alude ahí a un segundón desafiado por un mayorazgo arrogante, idea que se repite en *Quien calla, otorga* (vv. 212-219). Con todo, el asunto es también de cuño moretiano: Cornejo ha explicado que «muchas de las comedias madrileñas de Moreto ponen en escena a soldados que regresan de Flandes con pretensiones cortesanas, las cuales enseguida se mudan en pretensiones amorosas, como ocurre en *De fuera vendrá*» y ha comentado los vv. 2-44 de *El caballero* subrayando la «cómica oposición entre el discurso del cobarde gracioso, quien se alegra de haber vuelto a Madrid y dejado los helados campos de batalla de Flandes, y la apología de la vida militar por el valiente galán, que ensalza Flandes como escuela del perfecto caballero» (2008, p. 259). La diferencia estriba en que en nuestra comedia no estamos ante soldados pobres, desvalidos y eternos pretendientes como en *Trampa adelante*, y en que la descripción del paisaje flamenco es codificada heroicamente por el caballero y deconstruida pragmáticamente por el gracioso al comienzo de la pieza. En cualquier caso, el *topos* flamenco es tan frecuente y dúctil en el teatro del xvii, que caben todos los registros, hasta el pictórico del Tirso de *El castigo del penseque* (vv. 28-64).

En otro terreno, nos topamos en *El caballero* con otro ingrediente tan moretiano como la defensa de la libertad de la mujer para escoger marido, por la que se le ha tildado de feminista junto con Rojas Zorrilla<sup>15</sup>. El argumento se funda, además, en dos de los asuntos que Di Pastena destacó como sus preferidos: «la dama que

13. La distancia entre esa ermita, situada entonces donde ahora está el Observatorio Astronómico (1808), y el Caballero de Gracia es considerable (véase Gea, 2004).

14. La definición mejor que conozco de esta dicotomía la hizo Arata en la introducción a su edición de *El acero de Madrid*, donde oponía geoméricamente ese *dentro* (=honor) y ese *fuera* (=placer) (2000, pp. 24-26).

15. Véase Alborg, 1974, II, p. 795. Los neoclásicos opinaron de otro modo, siguiendo la estricta moral cristiana y social: cf. las opiniones sobre Moreto de Moratín padre en Rodríguez Sánchez de León, 2000, p. 103 y n. 163.

tiene que elegir entre varios pretendientes» (aunque aquí solo se trate de dos, don Félix y don Diego) y el motivo de la «identidad encubierta o equivocada» (1999, p. XLVII). Y cabe asociar este segundo punto con un tema muy de Moreto, y muy del teatro aurisecular, como es el del *engañar con la verdad*, un viejo tópico lopian asentado ya en el *Arte nuevo* y muy desarrollado en la comedia de capa y espada posterior, según Vitse, que habla de «un proceso continuo de ocultación y de revelación ('desengañarse')», de un «des-engaño» y de una «investigación permanente para deshacer las dudas nacidas de los engaños» en ese subgénero y en Calderón (2006, pp. x-xi). Y, de paso, ese mismo crítico agudísimo despeja una duda fundamental sobre ese archifamoso dramaturgo que nos interesa aclarar también aquí para Moreto: el engaño no es metafísico ni compromete la noción misma de realidad, sino que emana de la «insuficiencia de la información» o «verdad retrasada» (2006, pp. XIII-XIV). Así, nuestro don Félix engaña a sus rivales y a su propio padre con la *verdad* semioculta y aplazada de su identidad, posterga su desvelamiento; y solo las damas y las criadas, las mujeres en suma, son capaces de reconocer a través de su máscara las facciones del galán huido de Madrid después de un mal encuentro. Tanto en ese motivo del engaño como en la mascarilla que don Félix emplea hallamos dos parentescos, leves pero significativos, con *El desdén con el desdén*, obra cumbre de Moreto según muchos críticos<sup>16</sup>.

A tenor de lo escrito por Sáez Raposo (2011, p. 385) acerca del interés de Moreto en sus comedias por los más variados juegos de identidad, *El caballero* es un excelente ejemplo de pieza moretiana sobre el tema de la identidad disfrazada o velada, con un protagonista que se oculta durante prácticamente toda la obra bajo diversas veladuras: la capa de la noche, presumiblemente el embozo que le impide ser reconocido por sus íntimos, el fingimiento de la voz y la mascarilla, pero sobre todo el alias improvisado que es un apodo genérico en una suerte de anonimía como *caballero* a secas o de caballería genérica. Sobre este punto, solo cabe ahora añadir que ese truco forma parte sin duda de la «estrategia de disimulo» de Moreto o de su «continuo encubrimiento de la verdad», comparables a los observados en *El desdén*<sup>17</sup>. Aunque las distintas modalidades de la ocultación de la personalidad son motor del enredo en los dramaturgos del XVII, como ha mostrado Julio (1998), el empeño de Moreto por abordar todas las posibilidades del asunto no solo es un rasgo apreciable en nuestro drama, sino que presta unidad, coherencia y tema central a *El caballero*. De hecho, si nos atenemos a la clasificación de Sáez Raposo (2011, p. 367), nuestro don Félix sería un agente con un papel activo en su proyección identitaria —que en realidad es de identidad escamoteada u ocultada—, puesto que es él quien decide asumir su peculiar disfraz de *caballero*, aunque en el acto segundo ese embozo le cobre un peaje, convirtiéndolo a su vez en objeto de un desafío en el que termina por triunfar. Tomando como referencia el mismo sistema de Sáez Raposo, hallamos también que en esta comedia el motivo del disfraz es esencial y no episódico, puesto que sugiere el título, abarca prácticamente toda la

16. Cf. los comentarios de Rico sobre estos dos puntos, engaño y máscara. *El caballero*, sin embargo, no nos ofrece la «batalla de fingimientos» que ese crítico veía en *El desdén* en 1971 (pp. 28-29). Por lo demás, para el uso de las máscaras, véanse Sáez Raposo (2011) y Briosos Santos (2011).

17. Véase Di Pastena (1999, pp. xlvi y lxxiii, n. 61).

acción salvo las escenas inicial y final, y puesto que, como afirma ese estudioso, «el encubrimiento de la identidad constituye el motor principal de la trama» (2011, p. 369). Y, apelando a otra definición y clasificación del motivo, podemos hablar de un sutil juego moretiano entre el *error voluntario e involuntario* en la percepción de la identidad de don Félix por los otros personajes (Antonucci, 2006, p. xL).

Por último, al combinarse el papel activo con la esencialidad del motivo, quizás haya que sumar *El caballero* a las tres comedias moretianas de la *Primera parte* en las que sucede lo mismo, tal y como ha observado el mismo Sáez Raposo: *De fuera vendrá*, *Los jueces de Castilla* y *Lo que puede la aprehensión* (2011, p. 368). Y también estaría emparentada de lejos con *El lego del carmen* por cuanto que encontramos en ambas una escena en la que un padre no reconoce a su propio hijo, si bien en la pieza hagiográfica éste se ha quedado ciego y está desfigurado (vv. 2245-2276), mientras que en nuestra comedia don Félix está simplemente embozado o enmascarado (vv. 2139-2194), aunque en las dos el hijo desvela al padre su identidad<sup>18</sup>. Además, como otro rasgo moretiano, cabe reseñar el detalle de que si don Félix oculta su identidad de diversos modos, la dama y su sirvienta hacen lo propio en algunas escenas, en un interesante paralelo constructivo.

Ya José Marchena, en su «Discurso sobre la literatura española» de 1820, además de defender a los dramaturgos áureos de la acusación de uniformidad, destacaba los personajes individualizados de Lope, Tirso o Moreto y ponía el ejemplo de la tía marrullera de *De fuera vendrá*<sup>19</sup>, aunque en *El caballero* el galán y la dama no brillen precisamente por su individualidad. Alborg describió hace unas décadas el estilo de los galanes y damas de Moreto:

En general, Moreto rehúye las situaciones extremas, las pasiones violentas y los grandes gestos. Los protagonistas de sus comedias *de carácter* —cuando no se trata de caricaturas que sirven a sus propósitos satíricos, como en *El lindo don Diego*— son caballeros correctos, de irreprochables sentimientos y modales, dispuestos a moderar sus pasiones con la reflexión, ejemplos, en suma, del *discreto* definido por Gracián o del *homme de court* francés; nunca hallamos los agresivos, tenorioscos y petulantes galanes tan abundantes en nuestra dramática desde Lope a Rojas. Los de Moreto sienten, por lo común, un gran respeto a la mujer, que también en sus comedias ofrece predominantemente parecidas virtudes de moderación y buen sentido; recato frente al “brío” de tanta heroína de Lope y de Tirso. No encontramos, pues, en Moreto mujeres que, como muchas de aquel último, corran tras sus galanes, vestidas de varón, para exigir reparaciones amorosas; tan solo en dos ocasiones presenta Moreto mujeres en traje masculino, y aun esto en episodios secundarios (1974, II, p. 793).

Y Kennedy criticó a la pareja secundaria de *El caballero*, refiriéndose a «the entirely upright, if rather colorless, don Diego and doña Luisa de Ribera» (1939, p. 227).

18. Respectivamente, en *El lego del Carmen* (v. 2276) y en el en *El caballero* (v. 2186).

19. En Rodríguez Sánchez de León (2000, p. 225).

Nuestro galán está en las antípodas de los galanes moretianos pobres y trapaceros, cínicos o amorales de las obras estudiadas por Mackenzie (1994, p. 113) y Gavela García (2008). Esta última estudiosa define a éstos como «galanes dispuestos a aparcar sus principios», «galanes apicarados», avariciosos y por tanto despreciables, capaces de fingir sentimientos amorosos y de urdir enredos, pero también provistos de atenuantes exculpatorios —la iniciativa del gracioso, la necesidad económica o el amor— para tales conductas, lo que permite a Moreto calibrar y ponderar los defectos de tales amantes, dando más interés a los enredos de varias de sus comedias (pp. 348-355). Por mucho que escudriñemos su conducta, nada de esto hay en el miradísimo y escrupuloso protagonista de *El caballero*, pues don Félix, desde luego, exhibe «una acentuada tendencia a la estilización» y posee «un número limitado de atributos» y, en particular, una coherencia que emana de una «rígida adhesión a una prefijada línea de conducta», como ha anotado Di Pastena en general para los personajes moretianos (1999, p. XLVII)<sup>20</sup>. Y más allá de eso, responde a la precisa definición de McKendrick: «His men and women possess a moderation and urbanity reminiscent of Alarcon's»; «His honour-conscious men lack the impetuosity and air of suppressed violence we tend to associate with stage galanes» (1989, p. 176).

La pieza, sin incurrir en el intelectualismo o la abstracción, sí promueve la razón como un «indispensable principio moral y cognitivo», según Di Pastena (1999, p. XLVII), algo muy visible cuando los enamorados debaten sus sentimientos casi estáticamente o, más en especial, siempre que Félix razona escrupulosamente su conducta ante sus rivales más enardecidos; y ello a pesar de que el mismo dramaturgo hace decir a uno de sus personajes en *El poder de la amistad* que «amor no es filosofía / que a consecuencias se alcance» (vv. 718-719). Moreto logra un compromiso entre el estatismo y el dinamismo al evitar los alambicados monólogos y la «conceptuosidad introspectiva» que serán propios de la comedia de las décadas altas del xvii (Profeti, 1998, p. xvi). La consecuencia es que don Félix o doña Ana, aunque se suman en verbosas disquisiciones y sobre todo en debates amorosos, no dejan de actuar rápidamente cuando se impone la acción. Ésta última es un buen ejemplo de dama moretiana que se debate entre la razón, la prudencia y el respeto al honor, por un lado, y la voluntad y el libre albedrío, por otro, según ha observado Suárez Miramón (2008, p. 333).

Todo esto nos confirma otro punto subrayado por Di Pastena y que nuestra obra también presenta, matizadamente: Moreto tiene, según él, el defecto de destacar tanto lo racional y decoroso, que lastra en parte la dimensión lírica de su teatro y sus personajes pierden frescura y apasionamiento mientras ganan cierta rigidez (1999, p. LI). El mismo Alborg afinó otra vez, no sin contradecirse algo:

20. Véase, en general, para los galanes moretianos, Gavela García (2008).

No se distingue el teatro de Moreto por la presencia de fuertes individualidades, hombres o mujeres de rasgos poderosos o de dramáticas resoluciones; más bien existe una cierta monotonía en el tejido de estos caracteres. Y, sin embargo, en este mundo medio, y no en el teatro religioso o «histórico» donde dramatizó con dudoso acierto gentes de más infrecuente condición, es donde están sus más felices y personales aportaciones dramáticas. Lo suyo es [...] siempre, como llevamos dicho, el tino para definir y caracterizar a un personaje (1974, II, p. 793).

Ese tono medio fue igualmente esbozado por McKendrick:

Moreto's plays are altogether milder and more credible than the average comedy; he was not at home with the extreme, the extravagant or the sensational. He composed by preference in a minor key, making his points in a neat, restrained hand and with a fine and delicate nib. His comedy has not the dramatic verve of Lope's, the dazzling intricacy and ingenuity of Tirso's or the hot-house tension of Calderon's, but it has a grace and a serenity which exert a great attraction of their own. He took the comic traditions of his day, reduced them to essentials and with his perfect control of the movement of comedy and his fine grasp of human psychology constructed out of them a drama that has quite a special flavour (1989, pp. 176-177).

Finalmente, como en *Trampa adelante*, en *El lindo don Diego* y en otras piezas moretianas, el peso del gracioso y de la fregona es aquí muy notable. No en vano, siguiendo a Ruiz Ramón (I, p. 310), Alborg habló de la «especial importancia» de los graciosos de Moreto y observó que varios de ellos están entre los mejores de nuestro teatro, que ese personaje es «centro y fuerza impelente de toda la acción» y que «no actúa solamente en determinadas circunstancias, sino que se sitúa en el eje mismo de la comedia» (1974, II, p. 794). Wardropper indicó también, a su vez, que esos lacayos moretianos toman la iniciativa y asumen un papel protagonista por su ingenio, su entendimiento, su astucia —son, según él, típicamente *street-smart*— y su talento para manipular a los demás (1986, p. 68). Arellano llamó igualmente la atención sobre «la abundancia de los graciosos tracistas capaces de conducir la acción» (1995, p. 527) y Hermenegildo, a la zaga de Frank P. Casa, ha observado que sus graciosos «nunca resultan insignificantes, sino que se integran perfectamente en la acción principal para secundar o amplificar el tema central»<sup>21</sup>.

No es este exactamente el caso de Manzano, que, aunque ingenioso y perspicaz, contribuye a menudo a la confusión y provoca algún que otro desastre<sup>22</sup>. Con todo, está presente en buena parte de las secuencias de la obra y tanto él como, sobre todo, Inés impulsan decididamente la complicada trama, aunque sea sin un plan previo, improvisando soluciones en función de la situación de sus amos —caso de Manzano— o de la marcha de sus egoístas intereses —caso de Inés—, es decir, yendo *trampa adelante*, literalmente<sup>23</sup>. El a ratos chapucero y torpón Manzano no llega a traicionar a su señor, como hace Millán en la pieza de ese título y

21. En el prólogo a *El valiente justiciero*, p. 181.

22. Hay una buena caracterización de ese donaire en el *Diccionario de personajes de Moreto*.

23. El mecanismo lo explica Millán en la comedia homónima (vv. 2074-2079).

como hasta cierto punto también lo hace nuestra fregona, que embauca tanto a su ama como a don Diego —no en vano, Castañeda ya la definió como «avaritious and scheming» (1974, p. 70). Sin embargo, no constatamos la elaborada alianza entre los dos sirvientes, lacayo y fregona, como la que tiene lugar en *El lindo don Diego*, por ejemplo, ni la «verdadera apoteosis del gracioso» que De José Prades advertía en *Trampa adelante* (1965, p. 9) o el hecho de que éste, en esa misma comedia le parezca «aseñorado» a Lobato (2014, p. 154).

Por último, el citado Castañeda apuntaba que el gracioso de *El caballero* «dis-associates himself from the traditional cowardly servant by a demonstration of real *valor* in the first act» (1974, p. 71; añadido las cursivas). En la pieza magistral que es *El lindo* hallamos un pasaje de distracción de un personaje mayor —Tello— por uno menor —Mosquito—, que desea entretener al primero (III, vv. 2873-2966), similar al de nuestra pieza entre Manzano y don Lope (vv. 2791-2851). Y nuestro lacayo pertenece al grupo de los graciosos bautizados por Moreto con nombres de árboles, plantas o frutos comestibles y con el sabor de la historia sagrada y un punto añadido de rusticidad, hábitos todos de ese comediógrafo<sup>24</sup>.

Cumple Moreto, de paso, con aquella característica de la comedia urbana calderoniana enunciada por Vitse: que los padres y similares no sean nunca objeto de degradación dramática ni infantilizados por las burlas de los jóvenes protagonistas (2006, p. xxii). No menos interesante resulta el tratamiento del galán suelto don Diego, quien, frente al caso de su homónimo, el figurón de *El lindo don Diego*, se muestra siempre digno y caballeresco, aunque quedará obligatoriamente frustrado, chasqueado y soltero en la escena final. Es precisamente por la delicadeza moretiana que no me atrevo a tildarlo de antipático en función de la definición crítica al uso del galán suelto teatral<sup>25</sup>; parece más bien un mero comparsa útil para complicar la acción, un personaje inoportuno sin quererlo y un acicate para los celos de los protagonistas, en otra prueba de la competencia moretiana para los enredos ligeros y elegantes.

Finalmente, tras una consulta a Álvaro Cuéllar, ese especialista en estilometría ha corroborado la tradicional autoría moretiana. Muy amablemente, me ha remitido al índice de ETSO, en el que *El caballero* aparece flanqueado por varias conocidas piezas de Moreto, como *Trampa adelante*, *El lindo don Diego* o *No puede ser el guardar una mujer*<sup>26</sup>. Sin duda, se trata de una metodología mucho más afinada que la empleada por Wooldridge en 1979 y que, por lo tanto, ofrece una credibilidad mucho mayor que aquélla.

A modo de recapitulación, tiene sentido repasar los rasgos moretianos que Sáez Raposo ha observado en varias refundiciones, destacando justamente el perfeccionismo, el dominio del *ars combinatoria* teatral en las nuevas circunstancias de la segunda mitad del siglo, el desinterés por la originalidad, «la decidida apuesta

24. *Diccionario de personajes de Moreto* (2011, pp. 12-15).

25. Véase, por ejemplo, Serralta (1988) y Antonucci (2006, p. lvi).

26. En <https://etso.es/informes/analisis-estilometrico-el-caballero>. Véanse también Cuéllar y Vega García-Luengos (2017-2023) y Cuéllar (2023).

por la claridad lingüística, la naturalidad y una fluida versificación», el «dominio de la técnica dramática, desarrollada a través de la reescritura», el «concienzudo y racional trabajo de artesanía teatral» y el «uso eficiente de las unidades dramáticas y el tempo escénico» (Sáez Raposo, 2010, p. 222). Todos ellos quedan de manifiesto en una relectura ponderada de su mejor teatro.

En suma, después de sustanciar ese antiguo y farragoso pleito, teniendo en cuenta todos los indicios apuntados y a pesar de las dudas formuladas por Kennedy, nuestra obra es, claramente, una de las compuestas por él en solitario, frente a las seis colaboradas de los mismos años, escritas al alimón con Juan de Matos Fragoso, Jerónimo de Cáncer y otros<sup>27</sup>. Según parece, la profesora Kennedy erró completamente el tiro, sin duda por haber contrastado *El caballero* con un repertorio reducido de piezas, ciertamente un mal endémico de la historiografía clásica moretiana.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, Juan Luis, *Historia de la literatura española, II. Época Barroca*, Madrid, Gredos, 1974.
- Antonucci, Fausta, «Prólogo», en Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores, 2006.
- Arata, Stefano, «Introducción», en Lope de Vega, *El acero de Madrid*, Madrid, Castalia, 2000.
- Arellano, Ignacio, «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII.1-2, 1986, pp. 47-92.
- Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Arellano, Ignacio, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- Brioso Santos, Héctor, «El disfraz pundonoroso en la comedia *El caballero* de Agustín Moreto», coord. María Luisa Lobato, *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 2011, pp. 387-408.
- Caldera, Ermanno, *Il teatro di Moreto*, Pisa, Librería Editrice Goliardica, 1960.
- Calderón de la Barca, Pedro, *No hay burlas con el amor*, ed. Vern G. Williamsen, Arizona, University of Arizona, 1995.
- Cassol, Alessandro, «El ingenio compartido. Panorama de las comedias colaboradas de Moreto», *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan A. Martínez Berbel, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 2008, pp. 165-184.
- Castañeda, James Agustin, *Moreto*, New York, Twayne Publishers, Inc., 1974.

27. Véase Lobato (2008, p. 22) y Cassol (2008, esp. el cuadro de las pp. 170-171).

- Cornejo, Manuel, «La representación de Madrid en las comedias de Agustín Moreto», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan A. Martínez Berbel, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 247-272.
- Cortés, Narciso Alonso, ed., *El lindo don Diego. El desdén con el desdén* de Agustín Moreto, Madrid, Espasa-Calpe, 1976 [1922].
- Cuéllar, Álvaro, «La Inteligencia Artificial al rescate del Siglo de Oro. Transcripción y modernización automática de mil trescientos impresos y manuscritos teatrales», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11.1, 2023, pp. 101-115.
- Cuéllar, Álvaro, y Germán Vega García-Luengos, *ESTO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, 2017-2023, <http://etso.es/> (consultado: 19-6-23).
- De Moretiana Fortuna. Estudios sobre el teatro de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Anne L. Mackenzie, *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, LXXXV, 7-8, 2008.
- Di Pastena, Enrico, introd. y ed., Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén*, Barcelona, Crítica, 1999.
- Diccionario de personajes de Moreto*, ed. Javier Huerta Calvo, Francisco Sáez Raposo y Julio Vélez-Sainz, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2011.
- Fernández-Guerra y Orbe, Luis, «Discurso preliminar», en *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid, Rivadeneyra, 1856 (Biblioteca de Autores Españoles, vol. 39), pp. v-LV.
- García Santo-Tomás, Enrique, «La recepción literaria de los clásicos», en *Historia del teatro español*, dir. Javier Huerta Calvo, coord. Abraham Madroñal Durán, Héctor Urzáiz Tortajada, Fernando Doménech Rico y Emilio Peral Vega, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, pp. 1351-1369.
- Gavela García, Delia, «Un replanteamiento de la figura del galán a partir de algunas comedias de enredo de Moreto», *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan A. Martínez Berbel, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 2008, pp. 337-356.
- Gea, María Isabel, *Diccionario enciclopédico de Madrid*, Madrid, La Librería, 2002.
- Gracián, Baltasar, *El Criticón*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1980.
- Hermenegildo, Alfredo, «Prólogo», en Agustín Moreto, *El valiente justiciero o El rico-hombre de Alcalá, Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*, dir. y coord. María Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 2013, vol. VIII, pp. 177-326.
- José Prades, Juana de, ed., Agustín Moreto, *El parecido en la corte*, Madrid, Anaya, 1965.
- Juliá Martínez, Eduardo, ed., Agustín Moreto, *El lindo don Diego*, Zaragoza, Ebro, 1966.

- Julio, María Teresa, «La ocultación en la comedia de enredo de Rojas Zorrilla», en *La comedia de enredo. Actas de las XX jornadas de teatro clásico (Almagro, julio de 1997)*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Festival de Almagro-UCLM, 1998, pp. 237-254.
- Kennedy, Ruth Lee, «Moretiana», *Hispanic Review*, VII, 1939, pp. 225-236.
- Lobato, María Luisa, «Moreto, dramaturgo y empresario de teatro. Acerca de la composición y edición de algunas de sus comedias (1637-1654)», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan A. Martínez Berbel, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 2008, pp. 15-37.
- Lobato, María Luisa, «Agustín Moreto, un dramaturgo en busca de escenarios», en *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*, ed. Héctor Urzáiz y Mar Zubieta, Madrid, CNTC / TC/12, 2014, pp. 153-208.
- Mackenzie, Ann L., *Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto: análisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 1994.
- McKendrick, Melveena, *Theatre in Spain 1490-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Moreto, Agustín, *El desdén, con el desdén*, ed. María Luisa Lobato, en *Comedias de Agustín Moreto*. dir. María Luisa Lobato, *Primera parte de comedias*, vol. I, coord. Miguel Zugasti, Kassel, Reichenberger, 2008, pp. 397-580.
- Moreto, Agustín, *El lindo don Diego*, ed. Francisco Sáez Raposo, en *Comedias de Agustín Moreto. Segunda parte de comedias*, vol. VIII, dir. y coord. María Luisa Lobato, Kassel, Edition Reichenberger, 2013, pp. 327-523.
- Moreto, Agustín, *El poder de la amistad*, ed. Miguel Zugasti, en *Comedias de Agustín Moreto*, dir. María Luisa Lobato, *Primera parte de comedias*, vol. III, coord. Miguel Zugasti, Kassel, Edition Reichenberger, 2011, pp. 1-226.
- Moreto, Agustín, *La gran comedia del caballero*, ed. Héctor Brioso Santos, en *Comedias de Agustín Moreto*, dir. María Luisa Lobato, *Segunda parte de comedias*, vol. VII, coord. Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer, Kassel, Edition Reichenberger, 2018, pp. 1-200.
- Moreto, Agustín, *Primero es la honra*, ed. Catalina Buezo, en *Comedias de Agustín Moreto*, dir. María Luisa Lobato, *Segunda parte de comedias*, vol. VI, Kassel, Edition Reichenberger, 2021, pp. 1-226.
- Morley, Sylvanus Griswold, *Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto*, Berkeley, University of California, 1918.
- Northup, George Tyler, *An Introduction to Spanish Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 1936 [1925].
- Profeti, Maria Grazia, «Estudio preliminar», en Francisco de Rojas Zorrilla, *Entre bobos anda el juego*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. ix-xxix.

- Rico, Francisco, ed., Agustín Moreto, *El desdén con el desdén. Las galeras de la honra. Los oficios*, Madrid, Castalia, 1971.
- Rodríguez Sánchez de León, María José, antol., *La crítica ante el teatro barroco español*, Salamanca, Almar, 2000.
- Rojas Zorrilla, Francisco de, *Entre bobos anda el juego*, ed. Maria Grazia Profeti, Madrid, Taurus, 1984.
- Rojas Zorrilla, Francisco de, *No hay amigo para amigo*, ed. Rafael González Cañal, en *Obras completas, I. Primera parte de comedias*, coord. Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza, 1967.
- 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, Bellaterra, Grupo de Investigación PROLOPE-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, pp. 195-225.
- Sáez Raposo, Francisco, «Moreto y los juegos de identidad», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. María Luisa Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 365-385.
- Serralta, Frédéric, «El tipo del "galán suelto": del enredo al figurón», *Cuadernos de teatro clásico*, I, 1988, pp. 83-93.
- Suárez Miramón, Ana, «La mujer desde la perspectiva de los personajes en Moreto», en *Moretiana. Adversa y próspera fortuna de Agustín Moreto*, ed. María Luisa Lobato y Juan A. Martínez Berbel, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, pp. 2008, pp. 317-335.
- Torri, Julio, *La literatura española*, México, FCE, 1984 [1952].
- Vitse, Marc, «Manuel y Violante», estudio preliminar, en Pedro Calderón de la Barca, *La dama duende*, Barcelona, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 2006.
- 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 Literature Publishing Company, 1986, pp. 6-15.
- Wooldrige, J. B., «The Use of "pues" in Moreto. A Stylostatistical Study», *Bulletin of the Comediantes*, 31, 1979, pp. 53-71.