

**Escolios a la métrica de Moreto y su comedia *El caballero*,  
entre S. G. Morley y R. L. Kennedy**

Héctor Brioso Santos  
Universidad de Alcalá

*Para Se.*

*A mi padre*

Es de sobra conocido el doble hábito de Agustín Moreto de emular comedias ajenas, sobre todo de generaciones teatrales anteriores (en especial las de Lope y Tirso de Molina), y de escribir piezas en colaboración. Es inútil ya tratar de defender al comediógrafo de la vieja acusación de plagiarlo que ha pesado sobre él durante varios siglos; las costumbres de su tiempo y su indiscutible habilidad para perfeccionar los dramas olvidados nos han llevado a disculpar aquella antigua maña de copiar argumentos y recrear situaciones, un hábito que Sylvanus Griswold Morley resolvió con una frase tan lapidaria como poco caritativa: “Moreto, of all writers, can least easily be defended from charges of theft”, justamente por su tendencia a mejorar y perfeccionar los argumentos ajenos que emulaba (1918, 172). Y, por último, los modernos estudios sobre *colaboradas* de estudiosos como Alessandro Cassol o Roberta Alviti han permitido deslindar ese territorio con mucha más precisión.

Quedan, no obstante, algunas piezas sobre las que los eruditos de antaño arrojaron algunas sombras de duda. Vayamos al problema de la autoría de *El caballero*, pieza atribuida sin rodeos a Moreto por Luis Fernández-Guerra al incluirla en su clásica edición antológica de la producción moretiana, pero discutida por Ruth Lee Kennedy.<sup>1</sup> La estudiosa norteamericana adscribió esa comedia al mismo grupo de *Trampa adelante* y *El parecido en la corte*, sendas piezas de intriga de Moreto indiscutiblemente suyas, según ella. Las dos fueron escritas respectivamente en 1651 y 1652, aunque, a su entender, no coincidan con *El caballero* en ciertas características métricas: la frecuencia de redondillas y silvas, la aparición de décimas en esta pieza y el hecho de que en ella sólo un acto concluya en romance (225-26).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> No debe extrañar que nos interese ahora por este antiquísimo debate moretiano: Juan Luis Alborg, en la segunda edición de su *Historia de la literatura española* de 1974, aún atendía al expurgo que Kennedy había hecho de las obras de Moreto en 1939 (783). Por lo demás, mi edición en preparación de *El caballero* me obliga a atar lo más sólidamente que me sea posible hasta los cabos sueltos más olvidados de esa comedia.

<sup>2</sup> El lector observará que nos atenemos al método métrico y estadístico para el establecimiento de autorías y cronologías inaugurado por Morley hacia 1905 y que tuvo su más acabada expresión en el estudio en colaboración con Courtney Bruerton acerca de la cronología de las comedias de Lope de Vega (1940). Tengo para mí que este “exasperado positivismo micrográfico” –en frase de Eugenio Asensio (7)– podrá curarnos en algún grado de los vaporosos idealismos posmodernos en boga hoy día.

Por esas razones, Kennedy dudó de que *El caballero* fuera de la exclusiva autoría moretiana e incluso vino a sugerir que su creación pudo ser compartida con Jerónimo de Cáncer y/o el portugués Juan de Matos Fragoso, dos colaboradores habituales de nuestro autor en ese entonces que escribieron con él piezas como *Caer para levantar*. Mientras que Cáncer, con poca obra propia,<sup>3</sup> compondría al alimón con Moreto *La fuerza del natural*, por ejemplo. Al margen de ser obra compartida, la muerte del colaborador en 1655 nos proporcionaría un *terminus ante quem* de nuestra pieza.

Es también cierto que *El caballero* pertenece a la *Segunda parte*, mucho menos autorizada que la *Primera* en cuanto a la propiedad que Moreto, que había fallecido por ese entonces y no podía reclamar las piezas contenidas en ella. Bastará apelar al demoledor juicio general de Morley:

If one were to take the list of authentic *comedias* by Moreto, as printed by Fernández-Guerra (...), and excise all but those which have no shadow of doubt upon them, there would remain, apparently, only those printed in the *Primera parte de las comedias de don Agustín Moreto*, 1654 (the only collection of his works that the author lived to see); those which bear his name in the final verses; those which have never been attributed to any other than to him; and those which exist in autograph manuscripts. How many would be gathered together under these heads I cannot know, at this distance from Madrid. It is certain that Moreto's title to many of the plays usually regarded as his can be shaken by those who desire to poke a finger into the card-house of *siglo de oro* attributions. It is known that the *Segunda* and *Tercera partes* of Moreto cannot be relied on (172).<sup>4</sup>

En tanto que Kennedy, justamente interesada en derribar el castillo de naipes, remató su explicación anotando sobre nuestra pieza:

It certainly lacks that verosimilitude of motivation, than reasonableness of situation, and that clearness of character portrayal which ordinarily characterize Moreto's theatre. If it is his (in its entirety), it falls far below the level of *Trampa adelante* and *El parecido en la corte*. (1939, 229)

A la vez que añade otros argumentos métricos: el porcentaje de redondillas y silvas, la presencia de décimas en *El caballero* y el hecho de que en ella sólo un acto termine en romance. Luego volveremos sobre ellos.

---

<sup>3</sup> Véase Urzáiz, *Catálogo...*, para un estado de la cuestión de la producción canceriana.

<sup>4</sup> Con todo, su trabajo ha sido criticado con razón por Di Pastena: "Morley, autor del estudio hasta hoy más riguroso sobre el tema (cuya utilidad queda, no obstante, mermada por haber utilizado sólo los textos del volumen 39 de la Biblioteca de Autores Españoles, alguno de los cuales de atribución dudosa, y todos en ediciones poco rigurosas)" (xcviii).

El estudio de Morley se basa en la treintena de comedias publicadas por Fernández-Guerra en la Biblioteca de Autores Españoles, una suerte de *vulgata* moretiana no superada casi hasta nuestros días, pero que había dejado fuera de su consideración una veintena de textos. Para Morley, pertenece Moreto al segundo período o período calderoniano del teatro áureo, un tiempo que se define métricamente por el empleo del romance, la redondilla y, más raramente, otros metros menos variados y hartos menos frecuentes (152).<sup>5</sup> En general, se halla más cerca de Tirso que de Calderón, como Morley aclara con datos métricos (163).

Discrepo del criterio de Morley acerca de que sólo valga la pena anotar los tantos por ciento de romances y redondillas, aunque diera buenos motivos para ello en su nota inicial:

I have not thought it worth while to figure percentages for any meters except *romance* and *redondilla*. These are the only ones which are practically certain in every play. The others are as likely to be absent as present, and are not governed by any law in which the percentage is of importance. Only confusion would result from additional figures. (132)

Por consiguiente, pese a sus objeciones, anotaré y analizaré también otras formas estróficas empleadas por Moreto con la intención de afinar algo más y de intentar establecer nuevas precisiones.

A la vista de los datos generales, Moreto tiende a usar, como término medio, unas cuatro o cinco formas estróficas distintas, que pueden descender a dos en la dudosa *Todo es enredos amor*<sup>6</sup> o llegar a ser hasta ocho en algunas comedias, si incluimos, como cumple hacer, las formas que Morley llama *misceláneas*.

En efecto, *El caballero* lleva un quinteto de soluciones métricas, según Morley: casi dos tercios de romances (un 59%), prácticamente un quinto de redondillas (18%), un 15 por ciento de silvas y contadas quintillas y décimas, tres formas, éstas últimas, que ese estudioso ni siquiera consideró en su estadística (153). A mi vez, debo añadir a su esquema, un tanto simplificado pero todavía útil, otras dos estrofas: el endecasílabo pareado y el testimonial cuarteto, del que sólo he hallado un caso. Esto hace un total de siete formas métricas de las que solamente seis –y no cinco– revisten alguna importancia, una situación común en nuestro autor con la salvedad de que las formas adicionales suelen ser el soneto, aquí ausente, y, más raramente, la décima.

Como idea general, podemos avanzar un cuadro general de frecuencias métricas en el que incluimos nuestra pieza, *Trampa adelante* –una comedia que Kennedy encaró en su día con *El caballero*–, y el promedio de la *Primera parte* moretiana:

---

<sup>5</sup> La frase de Morley en el original inglés dice exactamente: “the third rank meters become rarer and less varied” (152).

<sup>6</sup> Me atengo al criterio tradicional de Fernández-Guerra (xlii, xlvi y 443, n. 1).

	<i>El caballero Trampa</i>	<i>El parecido</i>	<i>promedio 1ª parte</i>
Romance	59'6%	55'9%	53'3% (*56'06%)
Redondillas	18'3%	36'6%	32'26%
Silva/pareados end.	11'6%	5'2%	10'7%

Según puede observarse, en el romance los porcentajes casan perfectamente, aunque, como veremos enseguida, no es este un rasgo especialmente significativo. El número de redondillas de *El caballero* no encaja del todo con su contexto parcial aquí examinado y la oscilación en las silvas y pareados endecasilábicos –dos formas que, a su vez, Moreto usa al parecer indistintamente y que a menudo mezcla– es normal en sus comedias, que van desde la ausencia de ese metro en *La fuerza de la ley* hasta el 11'9% de *El lego del Carmen*.

Vayamos por partes. El predominio del romance es cosa corriente en la producción moretiana y en el teatro de su tiempo, justamente llamado “romance era” o “age of romancistas” por Morley (152 y 162), quien consideró que ese metro se usó teatralmente mucho más en la segunda mitad del XVII que en la primera, en tanto que, por ejemplo, iban retrocediendo las quintillas hasta ser proscritas en lo que él mismo denomina el período de la *decadencia* (151-152). En Tirso el romance llega al 30%, según ese estudioso (152).

En el paisaje de conjunto de sus otras piezas, nuestro *Caballero* se mantiene equidistante entre los porcentajes extremos de romance –el 22% y el 74% (Morley, 162)– y se acerca al 45% que ese estudioso considera el punto de partida real desde el que comienzan a aumentar los romances (*id.*). Digo esto porque, como bien explica Morley, en *Los jueces de Castilla*, el romance escasea por motivos de pseudo-historicismo o de arcaísmo deliberado (162), de modo que no parece lógico incorporar su 23'1% de romances a un promedio que resultaría entonces artificial. Obsérvese la diferencia entre esa media más realista sin *Los jueces* (\*56'06%) y con ella (53'3%).<sup>7</sup>

En todo caso, pese a los ocasionales despistes de los que luego hablaremos, es Moreto un consumado autor de romances. Morley ya lo describió como un romancista que exhibe “plenty of skill and variety in assonance” (162-63). Y, para citar palabras de Di Pastena, que en buena parte se cumplen en nuestra pieza:

En particular, hay que destacar aquí la preeminencia del romance (más del 60% del total), metro en el que Moreto demuestra notable habilidad y variedad en las asonancias y en el que casi acaba enmarcando el texto: en romance escribe, según era tradicional, un extenso pasaje inicial de corte narrativo (en el que Carlos aclara los antecedentes vv. 65 y ss.) y también cierra la comedia, característica esta última que se repite prácticamente en todo su teatro mayor. (xcviii)

<sup>7</sup> Repaso los números de Morley, en general más redondeados y ligeramente distintos.

Según se había hecho habitual desde Lope hasta Calderón y en la misma producción de don Agustín,<sup>8</sup> todas las comedias de la *Primera parte* terminan todos sus actos en romances, mientras que *El caballero*, como observara Kennedy sagazmente, sólo presenta un acto que termina en ese metro. Las otras excepciones a esta casi ley del romance en fin de acto son, de las treinta comedias del corpus de Fernández-Guerra, únicamente la primera jornada de la colaborada *La fuerza del natural* y las dos primeras de *La confusión de un jardín*. Y es curioso observar que una pieza compartida como *Caer para levantar*, escrita entre Matos, Cáncer y Moreto, tiene todos los finales de acto en romance, incluidos los de quienes, presuntamente, corresponderían, según ese editor decimonónico, a la pluma de los otros colaboradores.<sup>9</sup> Complementariamente, según recuerda esa estudiosa, Cáncer y Matos tendían a rematar las jornadas de sus comedias con redondillas, tal y como ocurre en las dos primeras de nuestra obra (226). Es quizás el mayor factor de duda métrica para la autoría en litigio, según el parecer de la investigadora estadounidense.

En cuanto a las redondillas moretianas, sucede lo mismo que con los romances en *Los jueces de Castilla*, con un porcentaje elevadísimo de esas estrofas –un 67%– que distorsiona bastante la simple estadística general. Más bien Morley señal una escala de frecuencia real de las redondillas de entre un 15% y un 35% (163), un intervalo en el que encaja perfectamente el 18'3% de nuestra comedia.

Como buena pieza moretiana que es o debería ser a todas luces, *El caballero* no trae los pareados en versos italianos que en otros autores sirven de remate a las tiradas de romances. Tampoco lleva endechas o versos blancos. Estos rasgos la definen aproximadamente, aunque sea por eliminación, como obra de don Agustín.

Y si nos guiamos por argumentos positivos, nuestra pieza cumple con los anotados por Morley hace casi un siglo: las canciones líricas embebidas en la obra suelen formar redondillas, romances o simples cuartetos. Es Moreto un resuelto y práctico versificador musical. En palabras de ese crítico:

Moreto likes to introduce music, but very seldom lets the words form more than a simple quatrain. Sometimes the four lines make a *redondilla*, but far more often plain octosyllabic assonants, or romance. Occasionally the lines are only six syllables in length. (164)<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Vid. el prólogo a *Los jueces de Castilla* de sus dos editores *moretianos*, Abraham Madroñal y Francisco Sáez Raposo (20).

<sup>9</sup> Don Luis atribuyó al menos la primera jornada a Moreto, pero observó que “su lima se descubre en toda la obra, y parece extraño que se le nombre en tercer lugar a la conclusión; a no ser que a él le tocara escribirla” (583, n. 1). En mi papel de abogado del diablo, sospecho que, de cumplirse los peores augurios de Kennedy, esta podría ser la explicación del *modus operandi* de los tres ingenios en liza en la composición de *El caballero*.

<sup>10</sup> En sus tablas, las canciones suelen figurar en la columna de la derecha, bajo el epígrafe de “miscellaneous”.

En efecto, la jornada primera de *El caballero* es en parte cantada y en buena medida romancesca, algo que nuestro autor había acometido ya apenas, de forma harto más modesta, en el acto final de *Antíoco y Seleuco* (exactamente, desde el v. 2527) y en el segundo de *El desdén, con el desdén*, que escenifica el carnaval barcelonés con sus canciones en romancillos, en una obra en la que los romances suponen hasta un 63'9% del total de los versos en la versión de Moretianos, a cargo de María Luisa Lobato. De hecho, el procedimiento no es en absoluto común, por ejemplo, en las piezas de la *Primera parte* moretiana, y sí lo será más en Matos Fragoso, por caso.

Decíamos que Moreto no se complica la vida con la música, que resuelve con elegante sencillez. Así sucede, en las dos cancioncillas en romance cantadas por los músicos de don Diego en su serenata a doña Ana, en la primera jornada, respectivamente:

*¡Ay, que me mata, zagales,  
la viva estrella de Anarda!  
Si por estrella la adoro,  
mi misma estrella me mata.* (vv. 613-16)

*Vuela mi amor a tus ojos,  
mas es tan noble su llama,  
que me quema el corazón  
y me perdona las alas.* (vv. 627-30)

Y en la tercera, que añade después de su cosecha el gracioso Manzano en nombre de su amo, el dolido y celoso don Félix:

*Sólo es llama, porque alumbra,  
pues sin consumir regala,  
y crece más la materia,  
que más en ella se abrasa.* (vv. 709-12)

Se trata de unas *coplas* –así las define el gracioso Manzano (v. 619)– que siguen este sencillísimo esquema de romancillos musicales mínimos (en letra cursiva) en un contexto métrico de romances más largos recitados (en redonda):

versos	estrofa / rima	total de versos
503-612	Romance (é-a)	110
613-616	Romance (á-a)	4
617-626	Romance (é-a)	10

627-630	<i>Romance (á-a)</i>	4
631-708	<i>Romance (é-a)</i>	78
709-712	<i>Romance (á-a)</i>	4
713-918	<i>Romance (é-a)</i>	206

Al pasar de los parlamentos recitados a los cantados, Moreto señala aquí el cambio de tercio mediante una ligera alteración de la asonancia, pero no introduce otros indicios métricos de más calibre, como la alternancia con redondillas, coplas u otras estrofas intercaladas, según suele hacer en sus comedias. Puede verse el caso comparable de *La fuerza de la ley* como ejemplo de otro sistema moretiano de imbricación musical (vv. 515-96):

515-516	<i>Pareado con rima aguda (estribillo)</i>	2
517-524	Redondillas	8

Para continuar con los versos cantados integrados en redondillas en las que el pareado interno de éstas sería el estribillo anterior (“*desdichado del dolor / que sanar dél es mayor*”, vv. 526-27) y seguir después con redondillas cantadas completas (vv. 537-40; 541-44 y 553-56), pero en un contexto de redondillas, para, más adelante, seguir repitiendo versos aislados a modo de recuerdos del estribillo precedente (v. 566, 577, 586 y 596), que reproducen con precisión, pero sin abandonar el esquema de las redondillas en las que esos versos van insertados métricamente.

No podemos decir, en buena ley, que se trate, ni en *El caballero* ni en *La fuerza de la ley*, del procedimiento, esencialmente moretiano y algo más sofisticado, de la *incrustación* definido por Morley (164), pero sí de algo a grandes rasgos equiparable: las estrofillas cantadas se alternan con otra, formando esta estructura: “The insertion of a short lyrical or emphatic passage in one meter in the midst of another which continues beyond it”; aunque ese estudioso de comienzos del XX se refería típicamente a décimas fragmentadas sobre una matriz de redondillas o romances (*id.*), o a octavas rima sobre silvas, algo distinto de lo que tenemos en *El caballero*.

En su esencia más honda, Moreto emplea la música como un complemento funcional, según ha matizado Juan Luis Alborg:

Pero los diálogos de Moreto son siempre poco líricos; Kennedy señala la gran diferencia que puede observarse sobre este punto, siempre que Moreto rehace una comedia de Lope. Quizá para compensar aquella ausencia, según sugiere el mismo crítico, Moreto se sirve, en cambio, muchas veces de la música; no, como Lope, para preparar un clima o atmósfera poética, sino como auxiliar directo e inmediato de la acción dramática. Precisamente, en este uso, en el que logra muy felices resultados, está un aspecto más de esa atmósfera cortesana, refinada y galante, que hace preludiar las formas exquisitas del siglo XVIII. (793)

Por lo demás, de ser *El caballero* obra colaborada con Matos, habría que descartar buena parte de la jornada inicial, puesto que ese autor solía insertar cancioncillas que llevaban exactamente la misma asonancia que los versos que les sirven de marco o de contexto. Y, a la inversa, tanto Moreto como Matos –y éste último con mayor probabilidad– pueden incluir en sus comedias o partes de obras colaboradas largas secciones en romance sin otro metro intercalado, como sucede en la tercera jornada de *La fuerza del natural*, firmada por ambos. Al margen, cabe señalar que se trata de una característica que suele o puede darse a partir de Tirso de Molina y difícilmente antes.<sup>11</sup>

Nuestro *Caballero* no lleva sonetos, de modo que no cabe comprobar en ella el tipo de rima de sus tercetos, como Morley hiciera con otras comedias moretianas (164). Se trata de una de las piezas sin esa estrofa, junto con *Antíoco y Seleuco*, *Cómo se vengán los nobles*, *La confusión de un jardín*, *En el mayor imposible nadie pierda la esperanza*, *Industrias contra finezas*, *La ocasión hace al ladrón* y otras muchas. Lo mismo puede afirmarse de la lira, que Morley registró en siete pasajes de treinta comedias (165).

Da la casualidad de que el segundo tipo de silva más frecuente en nuestro autor es justamente el que se nos presenta en *El caballero*, el que Morley llama el tipo 4 (164), es decir, el que lleva la rima pareada y que encontramos en los vv. 2312-2433 y 2537-2612.

En lo que respecta a las quintillas aquí presentes, en *Lo que puede la aprehensión* se emplea un 4'1% de esas estrofas, un dato claramente comparable con el 4'2 de nuestra obra. La secuencia redondillas-quintillas que tenemos al comienzo de nuestra II jornada no es nada rara en Moreto, pues, por ejemplo, parte del acto primero de *El poder de la amistad* consiste, durante más de doscientos versos, en fragmentos alternantes de ambas estrofas (entre los vv. 448 y 655), mientras que en las otras dos jornadas vuelven a aparecer redondillas y quintillas en secuencias más simples. Se trata de una transición lógica, dado que los dramaturgos áureos asimilaban ambas formas porque acaso consideraban la quintilla como una especie de redondilla ampliada. No obstante, el porcentaje de quintillas varía mucho en su producción, entre su ausencia en varias piezas y el 0'47% de *Trampa adelante* y el 13'5% de *La fuerza de la ley*, de ambiente más solemne y sabor más trágico, pues no en vano es un “drama de honor conyugal” al decir de su editora, Esther Borrego (48). El uso de esa estrofa parece ser el de acentuar el patetismo, como en *El mejor amigo, el rey*, por caso, o el de marcar el lirismo, como en *El desdén, con el desdén*, aunque también puede tener una valencia cómica, como en *De fuera vendrá*.

Es importante reconsiderar la cuestión de las quintillas en relación con la autoría de *El caballero*: si la pieza hubiera sido escrita en parte por Matos, ese dramaturgo no hubiese empleado tales estrofas, por lo menos según el criterio de Morley (172); pero

---

<sup>11</sup> Véase Morley (168-69).



hay que recordar que una obra colaborada entre Moreto, Cáncer y Matos como *Caer para levantar* también las trae nada menos que en un 10% de sus versos<sup>12</sup> y que *La fuerza del natural* también presenta quintillas, aunque en menor proporción.

Otro indicio importante es la relativa abundancia (un 3'3%) de los endecasílabos pareados o pareados endecasilábicos, considerados por Morley como una forma preferida por Moreto, que se inclina especialmente por enhebrar series de versos largos en parejas y que, en general, revela una singular “fondness for couplets” y una inclinación a componer “strict pareados de endecasílabos”, una costumbre que contribuye, justamente, a desterrar el verso blanco de sus piezas teatrales (164-65). Moreto, además, tiende a fundir y aun confundir ese pareado de 11 con la silva, como recordara el mismo Morley hace casi un siglo (164). Y no en vano, en *El caballero* y en su teatro en general, abundan especialmente los pares de endecasílabos asimilados dentro de las silvas, hasta el punto de que a menudo es imposible distinguir ambas formas del todo.<sup>13</sup> Donde puede hacerse los pareados de 11 tienen porcentajes menores que en nuestra comedia: un 1'29% en *El poder de la amistad* y un inapreciable 0'07% –apenas dos versos– en *Lo que puede la aprensión*.

Los cambios de metro en medio de una escena no son nada frecuentes, aunque ocurren ocasionalmente en la versificación de Moreto y en *El caballero* en particular. En esa pieza hallamos un paso del romance (*e-a*) a la redondilla para indicar la entrada de don Lope como personaje activo y como interlocutor hacia el verso 919, pero se trata prácticamente de un cambio de escena a nivel funcional, puesto que ese personaje no se ha presentado ante los otros dos, Manzano y don Félix, hasta ese momento, de modo que no se contraviene el hábito general del teatro clásico. El caso sucede de nuevo, y con menos justificación, en el verso 1139: hasta ese momento, don Félix y don Lope han discutido antes de justar en redondillas, pero cuando Félix explica sus motivos –sutilísimos– para luchar enmascarado, cambia a quintillas, que en cierto modo sólo parecen apuntar al carácter discursivo y argumentativo del pasaje, algo a lo que Moreto concede especial importancia en asuntos que tocan al pundonor. En el verso 1786 volvemos a encontrar un cambio de estrofa sin final de escena, esta vez de los endecasílabos pareados a la redondilla, pero cabe atribuirlo nuevamente a que otros personajes están ocultos, lo que retrasa su incorporación al movimiento escénico. A la altura del v. 2276 hallamos otra vez la misma situación, con paso de las décimas a las redondillas cuando Félix explica su cuita amorosa y Manzano relata un cuentecillo, así señalado. En cuanto al cuarteto de los versos 2308-11, que parece servir de enlace, dentro de la misma escena, a 122 versos de silvas con rima pareada (vv. 2312-2433), puede explicarse justamente como introducción métrica a ese largo pasaje en silva y como una transición no difícil métricamente hablando. Finalmente, en el v. 2435 observamos la transición de un largo segmento en endecasílabos

<sup>12</sup> Tanto para la autoría compartida como para los porcentajes, sigo en parte el estudio de Morley (166).

<sup>13</sup> El mismo Morley explicaba: “Often, passages that I have classed as *silva* are really *pareados* with a few exceptions in rime-order or length of line” (164).

pareados hacia un romance (*i-o*), ligeramente retrasada respecto al cambio de tercio provocado por la inopinada irrupción de don Félix en escena, pero justificable por el largo discurso lírico de protesta amorosa que éste inicia en ese punto y que después se transforma en coloquio de amor entre los dos protagonistas. Y otro tanto vuelve a suceder en el v. 2613. En el v. 2792 volvemos a encontrar otro leve desajuste entre el arranque de la escena y el cambio de rima: al salir Manzano continúa con el verso suelto del romance precedente, pero inmediatamente ensarta el inicio de una serie de redondillas, que será el metro del resto del segmento.

De suerte que, examinando todos estos casos, hallamos que Moreto, más que incurrir en fallos de arquitectura métrica, hace gala de un virtuosismo teatral y poético bastante notable, pues, al contravenir levemente el principio general de segmentación por estrictas entradas y salidas, logra subrayar otros aspectos del movimiento dramático, siguiendo la doctrina general inaugurada por Lope más de medio siglo antes.<sup>14</sup> Aunque el asunto merezca mayor elucidación, estas tendencias no son raras en el teatro áureo, que aparece generalmente segmentado en secuencias que no siempre tienen relación con las meras entradas y salidas.

Este cuadro general de hábil métrica al uso con alguna solución personal ha sido confirmado por Di Pastena, que se basa, a su vez, en la autoridad de su predecesor:

Morley (...) señala la predilección del dramaturgo por el romance y, secundariamente, por la redondilla, y la tendencia a introducir breves estrofas cantadas y a incrustar cortos pasajes enfáticos o líricos en medio de pasajes más extensos en un metro diferente (xcviii).

En esta última frase hallamos justamente la explicación de algunos de los pasajes citados de aparente desajuste o asincronía entre escena y metro.

En general, Moreto evita, como es lógico, cambiar abruptamente de metro dentro de una escena o durante un parlamento, algo que sucede en alguna de sus colaboradas, como, por ejemplo, *Caer para levantar*, sobre la que Morley observó: “One point only differs from the common usage of Moreto: the meters change often within the scene, and sometimes even in the midst of a speech. The latter phenomenon is rarely found, and in a careful writer like Alarcón I believe never” (168).

En cuanto al paso de una jornada a otra, don Agustín tiende a saltar del romance final a la redondilla inicial, o viceversa, con algo menos de frecuencia lo segundo. La rareza añadida de *El caballero* estriba en que el texto continúe siempre en redondillas en el intervalo entre la primera y la segunda jornada.

---

<sup>14</sup> Me refiero, naturalmente, al conocido sistema expuesto por Marc Vitse en sus *Éléments* de 1988 (268-83; en especial 268). Su más que razonable tesis podría resumirse con sus palabras de la p. 274: “unités temporelles rendues manifestes grâce à l’instrument privilégié de la polymétrie”. El mismo Vitse, con su habitual perspicacia, advierte ahí que “la fragmentation peut correspondre –c’est le cas le plus fréquent– ou ne pas correspondre à la division temporelle première”, frente a la artificial división espacial decimonónica (275) y poniendo así a Moreto y a otros a salvo de críticas ociosas.

Moreto tiende, a tenor de los datos de nuestras ediciones de la *Primera parte* de sus comedias, a una marcada variación en el número de cambios métricos de cada una de las piezas, aunque es más estable en el total de formas métricas empleadas en cada obra. En cuanto a lo primero, en ese primer tomo de doce comedias, nuestro autor oscila entre los 14 cambios de *De fuera vendrá* y los más de 36 de *Trampa adelante*, con un promedio general de 26'4 cambios de metro por obra. En cuanto a lo segundo, alterna entre las cuatro formas métricas de *De fuera vendrá* y las ocho de varias de las otras piezas, con una media que estimo en 6'58 formas por comedia.<sup>15</sup> Confrontado con este paisaje estadístico, *El caballero* arroja 28 cambios y siete formas, dos datos perfectamente acordes con las otras cifras.

Y, para concluir, recordaremos que fue Moreto un versificador hábil, pero a ratos descuidado. Morley habló de su “slovenly writing” y sus “frequently faulty rimes”; de un Moreto “too indolent to stick to the same scheme throughout” o que no fue –y esta acusación es más grave, aunque tenga algo de tónica– “not a finished versifier, despite his small output and his lifting of other men’s plots” (165-66). Y a esto se añade lo escrito por Di Pastena (que cita, a su vez, a otro crítico, J. M. Viqueira): “La versificación de Moreto es ‘suelta, natural, elegante’, si bien no exenta de episódicos descuidos” (xcviii).

*El Caballero* no es una excepción en este punto, puesto que presenta varios trapiés métricos, no siempre imputables a los textos: no es raro que una palabra rime consigo misma en autorrima (vv. 2798-99 y 2845-49), se recurre a rimas fáciles como *provoco/poco* (vv. 2201-02) o incluso surgen inoportunas asonancias o consonancias entre los versos impares que deberían ir sueltos en los romances (por ejemplo, en los vv. 2641 y 2643, 2787 y 2789). Alguna quintilla está falta de una rima (v. 1263) y en el segundo pasaje en silva salen a relucir varios versos con el mismo defecto (los vv. 1353, 1360 y 1367) y después, en el tercero (los 2322 y 2386), algo por lo demás visible en los fragmentos en silvas de otras obras suyas. Por las mismas, no sorprende tropezar incluso con el peculiar caso del verso 1759 de nuestra comedia: un heptasílabo aislado entre endecasílabos que no parece obedecer a ningún error visible de transmisión textual, sino a un contagio con las silvas antes citadas. En suma, sólo cabe asentir al clásico dictamen de Fernández-Guerra: “No [son] tan correctos sus versos ni tan levantados como los de Calderón” (xxi); y en especial en lo que hace a las silvas y pareados de once sílabas, en los que Moreto se distrae con demasiada frecuencia, posiblemente por su misma facilidad para metrificar.

En cuanto a la autoría, no hallo razones métricas suficientes para poner en duda la atribución moretiana de esta comedia de *El caballero*. Hay, sí, algunos leves indicios sospechosos, pero no lo bastante como para contrapesar la paternidad apuntada por las ediciones antiguas y las concomitancias de estilo y léxico –éstas nunca seguras por sí mismas, según sabemos– de arquitectura teatral, unidad, coherencia, temas y

<sup>15</sup> Morley estableció un promedio algo más bajo (“from 4 to 7 meters”), aunque sólo se refirió a *El desdén, con el desdén* como ejemplo de pieza con ocho (171), cuando en realidad son bastantes más comedias las que en la *Primera parte* llegan a ese número.

personajes con otras piezas suyas. El concurso de todas ellas nos permite asegurar que nuestra comedia fue compuesta, aunque no publicada, por don Agustín Moreto y Cabana, además de brindarnos una interesante excepción al método positivista de Ruth Lee Kennedy.

Apéndice<sup>16</sup>Sinopsis métrica de *El caballero*

## JORNADA PRIMERA

<i>Versos</i>	<i>Estrofa</i>	<i>Núm. de versos</i>
1-112	Redondillas	112
113-462	Romance (é-o)	350
463-502	Silva con predominio de pareados y minoría de heptasílabos (vv. 471, 477 y 489)	40
503-612	Romance (é-a)	110
613-616	Romance (á-a)	4
617-626	Romance (é-a)	10
627-630	Romance (á-a)	4
631-708	Romance (é-a)	78
709-712	Romance (á-a)	4
713-918	Romance (é-a)	206
920-1014	Redondillas	96

## JORNADA SEGUNDA

1015-1138	Redondillas (abba)	124
1139-1268	Quintillas (abaab)	130
1269-1424	Silva con rima pareada y minoría de heptasílabos	156
1425-1722	Romance agudo (-ó)	298
1723-1785	Endecasílabos pareados	62
1786-1877	Redondillas (abba)	92
1878-2159	Romance (ó-a)	282
2160-2195	Redondillas (abba)	36

## JORNADA TERCERA

2196-2275	Décimas	80
2276-2307	Redondillas (abba)	32
2308-2311	Cuarteto (ABBA)	4

<sup>16</sup> Las cifras que siguen son las que he establecido provisionalmente para mi edición en curso de la obra aquí estudiada y podrían estar, por consiguiente, sujetas a leves retoques.

2312-2433	Silva con rima pareada	122
2435-2536	Romance ( <i>i-o</i> )	102
2537-2612	Silva con rima pareada	76
2613-2792	Romance ( <i>ó-o</i> )	180
2793-2860	Redondilla ( <i>abba</i> )	68
2861-3052	Romance ( <i>é-o</i> )	192

## Resumen de las diferentes formas estróficas:

Romance	1821	59'6%
Redondillas	560	18'3%
Silva	354	11'6%
Quintillas	130	4'2%
Endecasílabos pareados	103	3'3%
Décimas	80	2'6%
Cuarteto	4	0'1%

**Obras citadas**

- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española, II. Época Barroca*. Madrid: Gredos, 1974.
- Asensio, Eugenio. *La España imaginada de Américo Castro*. Barcelona: El Albir, 1976.
- di Pastena, Enrico. "Prólogo." Agustín Moreto. John Varey est. Inicial. *El desdén, con el desdén*. Barcelona: Crítica, 1999 xxxi-c.
- Fernández-Guerra y Orbe, Luis. "Discurso preliminar." *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*. Madrid: Rivadeneyra, 1856. (Biblioteca de Autores Españoles, vol. 39).
- Kennedy, Ruth Lee. "Moretiana." *Hispanic Review* 8 (1939): 225-36.
- Moreto y Cavana, Agustín. Ed. Héctor Urzáiz Tortajada. *Antíoco y Seleuco*. Dir. María Luisa Lobato. Coord. Miguel Zugasti. *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Kassel: Reichenberger, 2011. 413-580.
- . Dir. María Luisa Lobato. *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Kassel: Reichenberger, 2008. En proceso y en [www.moretianos.com](http://www.moretianos.com).
- . Ed. Luis Fernández-Guerra y Orbe. *Comedias escogidas de don Agustín Moreto y Cabaña*. Madrid: Rivadeneyra, 1856. (Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXXIX).
- . Ed. Delia Gavela. *De fuera vendrá*. Dir. María Luisa Lobato. Coord. Judith Farré Vidal. *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Kassel: Reichenberger, 2010. II, 1-179.
- . Ed. Francisco Rico. *El desdén, con el desdén. Las galeras de la honra. Los oficios*. Madrid: Castalia, 1971.
- . Ed. María Luisa Lobato. *El desdén, con el desdén*. En *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Kassel: Reichenberger, 2008. I, 397-580.
- . Ed. Esther Borrego. *La fuerza de la ley*. Dir. María Luisa Lobato. *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Kassel: Reichenberger, 2008. I, 37-243.
- . Eds. Abraham Madroñal y Francisco Sáez Raposo. *Los jueces de Castilla*. Dir. María Luisa Lobato. Coord. Javier Rubiera. *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Kassel: Reichenberger, 2010. I, 1-179.
- . Ed. Marco Pannarale. *El lego del Carmen*. Dir. María Luisa Lobato. Coord. Javier Rubiera. *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Kassel: Reichenberger, 2010. IV, 181-398.
- . Ed. Beata Baczyńska. *El mejor amigo, el rey*. Dir. María Luisa Lobato. *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Kassel: Reichenberger. I, 245-396.

- . Ed. Miguel Zugasti. *El poder de la amistad*. Dir. María Luisa Lobato. Coord. Miguel Zugasti. *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Kassel: Reichenberger, 2011. III, 1-225.
- . Ed. Francisco Domínguez Matito. *Lo que puede la aprensión*. Dir. María Luisa Lobato. Coord. Javier Rubiera. *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Kassel: Reichenberger, 2010. IV, 399-590.
- . Ed. Juan Antonio Martínez Berdel. *Trampa adelante*. Dir. María Luisa Lobato. Coord. Miguel Zugasti. *Comedias de Agustín Moreto. Primera parte de comedias*. Kassel: Reichenberger, 2011. III, 227-412.
- Morley, Sylvanus Griswold. *Studies in Spanish Dramatic Versification of the Siglo de Oro. Alarcón and Moreto*. Berkeley: University of California Press, 1918.
- Morley, Sylvanus Griswold y Bruerton, Courtney. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968 [1940].
- Vitse, Marc. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse: PUM, 1988.