

El ascenso de un personaje secundario: el gracioso en *Trampa adelante* de Moreto¹

Juan Antonio Martínez Berbel
Universidad de La Rioja
juan.berbel@unirioja.es

Uno de los hechos que más poderosamente llama la atención al acercarse a una obra como *Trampa adelante* es, sin duda, la curiosa correlación de fuerzas entre los distintos personajes y cómo, de un modo muy particular, los supuestos protagonistas de la misma dejan parte del protagonismo a un personaje *a priori* secundario. Dicho de otro modo, si leyésemos/viésemos *Trampa adelante* sin tener en cuenta el bagaje previo que suponen las características definitorias del género dramático en el Siglo de Oro, atribuiríamos sin pensarlo el protagonismo de la comedia a Millán, criado de don Juan. Este elemento hace que la comedia en cuestión se torne un tanto particular, por cuanto condiciona en cierta medida las convenciones del género. La presencia del criado en *Trampa adelante* es la más continua e importante, cuantitativa y cualitativamente.

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «La obra dramática de Agustín Moreto. Edición y estudio de sus comedias», financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia (España) y Fondos FEDER, con número de referencia HUM2004-02289/FILO.

Para ilustrar el papel de este personaje, y especialmente el contraste con los del resto de personajes de la comedia, se adjunta (en anejo, Figura 1) una tabla de producción dramática de la obra, diseñada por el SIDCA². Para comprender mejor el funcionamiento de la misma habrá que establecer ciertas cuestiones previas:

- En primer lugar hay que resaltar que sus datos, desde el punto de vista del establecimiento de unidades dramáticas, son aproximados, ya que excede los límites del presente trabajo establecer una teoría sobre la segmentación. Las secuencias en las que se divide la comedia se establecen según los criterios propuestos por el SIDCA, si bien asumidos desde una perspectiva amplia. De ese modo, se contemplan elementos espaciales, temporales, de movimiento de personajes y temáticos para determinar cambios de secuencia.
- En cualquier caso, por lo que a este trabajo respecta, es un tema menor. Si una propuesta de segmentación más exhaustiva estableciese un número mayor o menor de secuencias es bastante improbable que variase significativamente la base de esta argumentación, pues la presencia del personaje principal sería la misma, proporcionalmente.
- Por convención X se utiliza para la presencia de un personaje en escena con texto y el * para la presencia sin parlamento.
- Las secuencias no son proporcionales al número de versos, sino a las apariciones en escena. Por tanto las X o * no responden siempre al mismo número de versos.
- Al final de la tabla (en sentido horizontal) se leen las intervenciones totales de cada personaje y abajo (si la leemos en sentido vertical) el número de personajes en escena en cada secuencia.

² Seminario de Investigación sobre Dramaturgos Clásicos Andaluces. En el presente trabajo se aportan sólo algunas notas acerca de su utilización, características y funcionalidades. Puede encontrarse información más detallada en Reyes Peña, 2004, p 49-55.

- Para ilustrar la tabla se han realizado varios aspectos fundamentales:
 - Primero: la presencia de Millán es continua. Desaparece pocas veces y en momentos poco importantes, que suelen ser reflexiones de personajes acerca de lo que Millán hace fuera de escena. Baste notar que los amantes no permanecen nunca solos, siempre está Millán, y no simplemente en un aparte observando, sino participando activamente en la conversación, cuando no monopolizándola.
 - Segundo: si se compara su presencia con el supuesto protagonista de la obra, don Juan, la diferencia es muy notable. De hecho sólo en una secuencia puntual y poco relevante don Juan aparece en escena sin Millán.
 - Tercero: El único personaje que permanece solo en escena es Millán, y sus solos tienen gran relevancia, por tratarse de situaciones decisivas para el desarrollo de la intriga principal.

Una vez hechas estas salvedades previas al respecto de la tabla de producción utilizada, es el momento de abordar un análisis más pormenorizado del argumento de la comedia. A priori ésta tiene un planteamiento muy frecuente en la comedia de enredo: el señor, noble pero pobre, consigue sobrevivir gracias a la ayuda y al ingenio de su criado, pero en este caso el criado obra por cuenta propia, sin dar noticia a su amo, sin obedecerlo y sin atender a sus deseos.

En el arranque asistimos a la escena en la que don Juan y doña Leonor, amantes, están discutiendo, pues ésta sospecha de su enamorado: el galán ha sido visto en el Prado con unas damas y doña Leonor le recrimina por ello.

Millán, el criado, anima la discusión, pretendiendo enterarse de todo. Su intención, ya desde el principio, nunca está condicionada por ayudar a su amo, sino, en su fuero interno, por ayudarse a sí mismo. Estima que su amo está equivocado y no se siente vinculado por la relación de servidumbre a la hora de obedecerlo. Incluso antes de que se presente la ocasión de «sustituir» a doña Leonor por otra dama en el corazón de don Juan, Millán ya muestra sus reticencias hacia la dama a la que ama su señor (Secuencias 1-2).

A continuación asistimos a un momento de notable tensión dramática: el galán pretende marcharse despechado, pues la dama no cree en su palabra. Millán se mete en la conversación, defiende la postura del amo, eso sí, pero su participación se torna tan evidente que la dama deja de dirigirse al galán y se dirige al criado. Millán opina sin rubor ninguno y, a diferencia de lo que ocurre en gran multitud de comedias, no es reprendido en exceso.

El criado rompe la tensión dramática «sustituyendo» al supuesto protagonista, el galán, y discutiendo él mismo con la dama. Dama por cierto que asume también con gran naturalidad el papel del criado y se apoya en el mismo para que interceda ante su amo.

Tras asistir a la discusión de don Juan y doña Leonor, a Millán se le presenta la ocasión. Una dama rica (indiana por más señas) que se ha encaprichado del galán. El criado negocia con la dama en cuestión, Doña Ana, ejercer de tercero con don Juan, aunque a ella no le dice que éste no está ni estará enterado de nada:

MILLÁN Seré a las once en la calle,
 más puntual que un león.
 ¿Qué haré cielos? Que a don Juan [Ap.]
 decirle esto no es posible,
 sin que de su amor terrible
 pruebe la furia Millán.
 Pues ¡que se cuente de mí,
 que aquesto dejé perder,
 pudiendo aquesta mujer
 valernos un Potosí...!
 ¡Nequa quam! Yo haré que sea
 tal embuste el que he de hacer
 con los dos, que yo he de ser
 el primero que lo crea;
 comience la trampa aquí:
 señora, voylo a emprender.

(v. 580-595, secuencias 6-8)³.

³ Todas las citas de la obra se refieren a la edición crítica de la misma, actualmente en proceso de revisión, enmarcada dentro del proyecto de edición de las comedias de Moreto: *Trampa adelante*, edición crítica, introducción y notas de Juan Antonio Martínez Berbel [Basada en la edición príncipe —*Primera Parte de comedias* de D. Agustín Moreto y Cavana, Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, a costa de Mateo de la Bastida, 1654— Y tomando en consideración todas las ediciones y sueltas del XVII y XVIII].

El papel es similar al ejercido en otras muchas comedias, salvo por el hecho de la autonomía de Millán, su determinación. Con estos versos comienza oficialmente la intriga principal de la comedia, intriga manejada íntegramente por el criado.

Pero a doña Ana, hermana de don Diego, la reserva éste a don García, a la sazón hermano de doña Leonor, con la que pretende casarse el propio don Diego.

Algunos rasgos del criado vamos descubriendo ya cuando llega el señor, don Diego, y va a descubrir a la su hermana maquinando con un desconocido. Doña Ana se va, su criada también y el criado amenaza con irse de la lengua:

CASILDA No sé qué hacer, que ya ha entrado;
 procura escurrirte afuera. (Vase.)

MILLÁN Mujer del demonio, espera,
 que diré que me has llamado.

(v. 606-609)

Estamos en la secuencia 8. Millán está a punto de descubrir a los últimos actores de su trama (don García y don Diego). Éste último, a la postre, el socio capitalista, es decir, el que proporcionará sin saberlo el sustento del galán pobre y su criado. Don Diego recibe en su casa a don García. Éste se queja de que don Diego ronde a su hermana y don Diego le confiesa sus intenciones de casarse.

Primero don Diego hace gala de la espléndida dote que aporta su hermana y luego, como era de esperar, pretende conocer la que aporta doña Leonor. Repasadas las respectivas dotes acuerdan intercambiar hermanas y resultan ambos contentos del trato:

DON GARCÍA Pues, ¿qué resta que hacer?

DON DIEGO Daros la mano.

DON GARCÍA La palabra es bastante.

DON DIEGO Eso no es llano,
 escritura ha de haber de lo tratado,
 que para aquesto pago yo un letrado.

(v. 711-714, secuencia 9)

Don Diego, como vemos, no está dispuesto a prescindir de un servicio que ya está pagado. El carácter sumamente tacaño de don Diego puede acercarse al figurón. Tan es así que hay una

referencia explícita, a la obra homónima, cuando Millán se refiere a este personaje con el verso «Que ése es muy lindo don Diego» (v. 1147).

A toda esta escena ha asistido a escondidas Millán, quien ha dado a doña Ana esperanzas de que su amo la desposará. La trampa del criado está bien urdida: por un lado convence a su amo de que hay un mercader, paisano de Millán, que está dispuesto a mantenerlos a cambio de que no sean revelados públicamente ciertos secretos. Con el pretexto de presentarla al mercader consigue la firma de su amo en un papel en blanco. Cuando ha conseguido esto, Millán redacta una carta en el papel que, de este modo, lleva la firma auténtica de su amo. Doña Ana se convence con la carta falsa de don Juan de sus intenciones, pero se extraña de que éste no la visite. Millán, diciéndole que no lo hace por la vergüenza al no poder comprar un traje adecuado consigue que la dama distraiga dinero al tacaño de su hermano, don Diego.

El círculo está cerrado. Con unos métodos que hoy casi calificaríamos de mafiosos, Millán ha conseguido su pretensión. Pero no sólo los métodos, sino también los propios razonamientos del criado resultan reprobables. Todo el juego de Millán, como vemos, está desprovisto del más mínimo sentido ético.

Nos encontramos en las secuencias 13 a 17. Millán ha sido capaz de hacer todo esto estando su señor presente en escena y sin que se dé cuenta, porque en estas secuencias se produce otro elemento significativo dentro de este ascenso al poder del criado. A diferencia de lo que suele ser habitual, Millán se hace acompañar de su amo, diciéndole que ha conseguido encandilar a una dama. El señor hace entonces el insólito papel de acompañante de su criado.

Un rasgo de comicidad particular, quizá tirando a bufonesco, pero que revela al mismo tiempo la particular posición del criado dentro del juego de fuerzas de la comedia. Por supuesto don Juan en primera instancia no puede creerlo y se burla, pero terminará por aceptar que su criado corteja a una dama, e irá a visitar, sin saberlo, a la dama a la que también está cortejando a través de su criado.

Más tarde don Juan visita a Leonor y asiste, sin querer, al anuncio que le hace su hermano de que la casará con don Diego. Don Juan se enoja mucho con ella, pues la cree dispuesta a ello y cuando el galán se marcha, por segunda vez Leonor recurre a Millán.

LEONOR *	Millán.
MILLÁN	Aquí no hay Millán.
LEONOR	Escucha, mira.

MILLÁN Ya miro.
LEONOR Llámale.
MILLÁN ¡Ah, falsa! ¡Ah, tirana!
LEONOR ¿Qué dices?
MILLÁN Lo que yo he oído.
LEONOR ¿Qué has oído?
MILLÁN Mis agravios.
LEONOR ¿Qué agravios?
MILLÁN Yo los he visto.
LEONOR Ven, no te vayas.
MILLÁN Si quiero.
LEONOR ¿Por qué?
MILLÁN Porque he conocido.
LEONOR ¿Qué has conocido?
MILLÁN Mi mal.
LEONOR ¿Cuál?
MILLÁN El que Dios es servido.
LEONOR Llámame a don Juan.
MILLÁN Soy noble.
LEONOR Tráele aquí.
MILLÁN Voy ofendido.
LEONOR ¿De qué?
MILLÁN De celos rabiosos.
LEONOR ¡Oh, mal haya mi destino
que sin recelar el daño
me ha llevado al precipicio!
MILLÁN ¡Mal haya quien muere de hambre
pudiendo morir de ahíto!

(v. 1063-1080, secuencias finales de la primera jornada)

Como puede observarse, se produce una inversión completa de los papeles, pues Millán realmente responde como si fuese él el ofendido, como si fuese su propio señor, afirmando incluso «soy noble».

Todo muy cómico, pero sin perderse en ningún momento ese papel central de Millán, que teje unas veces con inteligencia, otras con improvisación, los hilos que mueven al resto de los personajes.

Detrás del golpe humorístico que supone ver al criado hablar como si fuera el señor (y a la dama aceptando la extraña situación), subyace, no obstante, una posición de fuerza muy determinada por parte de Millán. Es la segunda vez que de modo ostensible estorba la relación de su señor o aprovecha una disputa entre los amantes para intentar separarlos definitivamente.

En el inicio de la segunda jornada se produce otra de las escenas «de figurón» protagonizadas por don Diego. Éste se está quejando a su criado, Ginés, del excesivo gasto que se hace en la casa en comida cuando Millán aparece pretendiendo cobrar uno de los vales recibidos de doña Ana.

Aunque don Diego se escabulle siempre que puede, Millán consigue cobrar diciéndole que ha apostado con un comerciante a que no pagaría don Diego el vale. El caballero, ofendido de que se apueste sobre su tacañería, paga, que al fin y al cabo la reputación es la reputación...

La hermana del tacaño aprovecha la ocasión para preguntar por su amado, al que ya avanzada la segunda jornada, todavía no ha visto en persona. A doña Ana le dice Millán que don Juan está enfermo, pero la dama decide visitarlo ella misma, pues ha sabido de los galanteos con otra dama (a la sazón doña Leonor, verdadera dama de don Juan).

Antes de que llegue doña Ana, en casa de don Juan, se produce otro paso más en el ascenso del criado. Éste da muestras de su alto estatus al negociar duramente con un sportillero gallego y tratarlo como un inferior, como lo hubiese tratado su señor, por ejemplo. Al mismo tiempo don Juan intenta conseguir que Millán sea un poco más generoso con el operario. El criado, entonces, hace valer su derecho como «mantenedor» de la casa:

DON JUAN	¿Por qué un cuarto no le das?
MILLÁN	¡Qué bien que lo estás hablando! Porque lo estoy yo sudando, mientras tú en la cama estás. Gánelo usted, como yo, y después sea liberal.

(vv. 1399-1404)

La 'tiranía' de Millán se extiende también hacia otros criados de la propia casa, sin que nadie parezca, por cierto, extrañarse del hecho de que el antaño criado se haya convertido en señor *de facto*:

DON JUAN Pues ¿qué he de hacer?
MILLÁN Irte luego.
 Pues las capas y marchar:
 ¡Ea! A la puerta a esperar.
JUSEPICO Ya vamos.
MILLÁN Pues sea con fuego;
 presto o andará el porrazo.
MANUEL Ya salimos, no nos des.
MILLÁN * ¿Qué replica el montañés?
MANUEL * ¡Valga el diablo, el bufonazo!

(v. 1431-1437, secuencias 28-30)

Millán tiene para todos, dirigiendo los pasos de su señor y amenazando al resto de criados si no obedecen.

Más tarde, ante la llegada inminente de doña Ana, intenta, como era de esperar y por tercera vez, influir en los conflictos que su señor tiene con Leonor. Cuando don Juan, en un raptó de celos, pretende no volver a hablar de su amada, Millán le alaba el gusto y luego le recrimina por olvidar su promesa, intenta evitar por todos los medios que su amo se vea con su enamorada, Leonor, algo hartó infrecuente en este tipo de personaje.

Pero a la llegada de doña Ana también se anticipa Leonor, que visita a don Juan con la esperanza de hacer las paces. Vuelven, sin embargo, a discutir, y Millán hace lo que a estas alturas ya es de esperar: estorbar a la dama.

DON JUAN Señora, yo estoy faltando
 a un empeño.
MILLÁN ¿No se ve?
 Él no puede oír.
LEONOR ¿Por qué?

MILLÁN Porque estoy yo reventando,
 y porque oírte no quiere,
 y porque irse es testimonio,
 y porque lleve el demonio
 el alma que no se fuere;
 y porque estamos ahora
 en grande aprieto, y porque
 se va, se ha de ir, y se fue.

(v. 1475-1485, secuencia 32)

Leonor pretende salir de la casa, pero en la puerta ve a su hermano, vuelve a esconderse y asiste, desde un aposento contiguo, a la llegada de doña Ana y su criada. Millán finge no conocer a las mujeres (doña Ana y su criada, Casilda). Don Juan, de hecho, no las conoce, pero Leonor cree que finge. Doña Ana está extrañada de la actitud de su supuesto amado.

Es éste el momento de mayor tensión dramática de la segunda jornada (y casi de toda la comedia). Secuencia 33. Sobre el tablado hay 6 personajes (el número máximo que se da en la comedia, sólo igualado en la secuencia final de la obra) y sólo Millán sabe lo que está pasando, viviendo el resto de personajes en un puro desconcierto. A pesar de todo Millán sale indemne y está cada vez más seguro en su papel. Tanto que no duda en desobedecer de modo descarado peticiones expresas de su amo:

MILLÁN ¡Ahí con dos mil demonios
 * que os lleven ambos a dos!

LEONOR Ven, Inés.

INÉS Vamos, señora.

DON JUAN * Llama, Millán.

MILLÁN ¿Llamar yo?
 No llamé cuando perdía,
 porque una sota salió,
 todo el dinero en la suerte,
 ¿y llamaré ahora?

(v. 1889-1896)

Y de hecho no llama. Pero lo más curioso no es que no lo haga, sino que el señor parece admitirlo.

Leonor se va, se encuentra con su hermano en la puerta y se vuelve adentro, por segunda vez. Aparece don García, pero también don Diego, buscando a sus respectivas hermanas. Don

Diego confunde a don García diciendo que ha acompañado a su hermana (de don Diego) a casa y se van ambos. Antes, sin embargo, don Diego reta a don Juan, que no sale de su asombro, pues no sabe lo que está pasando.

La trama urdida por Millán parece estar deshaciéndose, pero al final de la segunda jornada el criado ya anuncia que será capaz de rehacerla (secuencia 38).

Millán no deja nunca de ser el personaje ingenioso que corresponde a su papel. Al principio del tercer acto, cuando su intriga ha estado a punto de abortarse en un par de ocasiones, vuelve a retomarla con refuerzos, consciente de que su palabra ya ha perdido credibilidad:

Y porque ya en mi verdad
no hay crédito, este potaje
viene urdido con un paje,
porque lleve autoridad.
Manuelillo, el pajecillo,
viene a ayudarme a mi ruego,
que puede servir a un ciego,
según es de Lazarillo.

(v. 2088-2095)

En el mismo monólogo da muestras el criado de tener poco interés por los problemas de su amo:

Don Diego, según sospecho,
se ha ido ya con don García,
que con él desde la mía
vino a su casa derecho.
No sé a qué intento sería,
dejando a mi amo aplazado;
mas ¿por qué me da cuidado
su trampa, estando en la mía?

(v. 2096-2103)

Su desinterés por don Juan sorprende todavía más si pensamos que el único causante de sus problemas es él mismo, Millán. Entre tanto, el galán paga en su crédito los embustes de su criado:

DOÑA ANA ¡Ay, Casilda!, que entendí,
cuando a mi hermano entrar vi,
que nos había conocido;
mas ¿por qué con don García

tan descolorido entró,
y en mi cuarto le metió?

CASILDA Si te casa, que querría
que te viese es lo que infiero;
y cierto que es muy galán,
y es yerro amar a don Juan,
siendo tan grande embustero.

(vv. 2113-2123, secuencia 40)

Para continuar el enredo se enfrenta a la dama (estafada), doña Ana, y simula que su amo ha enviado un paje con las explicaciones a los recientes sucesos, pero que ha llegado tarde. Cuando efectivamente llega el paje (enviado por él mismo, claro está, y con un papel falso de don Juan), éste aporta verosimilitud al engaño de Millán y las mujeres vuelven a caer en la trampa. Las convence de que Leonor es una prima desequilibrada de don Juan, con la que disputa un mayorazgo.

Hay que hacer un alto en el camino para resaltar que la misiva falsa que hace llegar Millán a doña Ana, como excusa de su amo, está escrita ciertamente en un lenguaje que en nada desentona del lenguaje de los amos, y sí con el que el propio Millán utiliza durante toda la obra.

El desconsuelo con que me dejasteis no permite dilataros el aviso de que aquella señora es doña Leonor de Toledo, mi prima, a quien por una dependencia, en que estriba mi comodidad, tengo más sujeción que a mis padres. Millán, si puede ir allá, os dará razón más por menor de la pena en que quedo, por no haberos podido satisfacer en su presencia; y yo en habiendo ocasión a asegurarme en la dicha de ser vuestro esposo. Don Juan de Lara.

Incluso Casilda, que como digna representante de los criados (en este caso de doña Ana) suele ser más suspicaz y avezada que su propia ama, a la par que más desconfiada, termina sin embargo por tragarse las mentiras de Millán:

CASILDA ¡Jesús!, y yo caigo ahora
en ello, porque, señora,
un hombre como don Juan,
¿se había de haber atrevido
a tan grosero desuello?

(v. 2250-2254)

En cuanto doña Ana está convencida de que su supuesto galán no la ha menospreciado, Millán se lanza directamente a por su verdadera presa y, con la expresión «Ahora saco yo mis garras» (2269), vuelve a pedir dinero a la ya doblemente burlada dama.

Para calibrar el sentido completo del engaño hay que hacer notar que Millán ha elegido para burlar a doña Ana el momento justo en que don Diego, su hermano, está en casa de don Juan pidiéndole unas explicaciones que éste no puede darle, pues en ningún momento sabe el galán qué está pasando a su alrededor (secuencias 40 a 43).

La doña Ana contribuye al desarrollo del engaño, pues para aplacar a don Diego, le hace saber directamente que se va a casar con don Juan, que éste es primo de doña Leonor. Y esto sucede sin que doña Ana y don Juan hayan cruzado sino dos palabras en toda la comedia: la secuencia 33 es la única en la que ambos coinciden y hablan entre sí, ya que en la 14 y la 16 habían coincidido sin verse.

Don Diego asume la situación, permite que doña Ana vaya a casarse con don Juan e informa a Don García del cambio de planes. Don Diego podrá casarse con doña Leonor, pero don García no podrá hacerlo con doña Ana, pues ésta está prometida con don Juan, primo de don García y doña Leonor.

Como era de esperar don García niega toda relación con don Juan y ve que su honor está amenazado de nuevo, pues le hacen saber que doña Leonor ha visitado al falso primo.

Mientras tanto don Juan no hace otra cosa en la comedia que intentar convencer a doña Leonor, su amada, de que todo lo que ocurre a su alrededor no tiene que ver con él, que no conoce a doña Ana y que le sigue siendo fiel. Doña Leonor, más mujer y más pragmática, estima que la solución requiere de mayores esfuerzos y decide encerrarse en casa de don Juan y no salir hasta no estar casada con él.

Comienza aquí el desenlace acumulativo de la comedia (secuencias 53 y siguientes). A partir de este momento todos los personajes irán incorporándose progresivamente hasta el final de la obra. Don Diego llega para dar su aprobación al matrimonio de doña Ana con don Juan, y éste, como no podía ser de otra manera, no sale de su estupor, pues ni conoce a la dama, ni conoce al caballero que tiene delante. Don Diego esgrime el papel que supuestamente ha escrito don Juan y éste niega haberlo escrito. Al no haber solución, deciden batirse, momento en el que llega don García, también con la sana intención de matar a don Juan. La situación es tan compleja, que don Diego y don García terminan enfrentados por determinar quién tiene el derecho de matar primero a don Juan.

Sólo en este momento, ya casi acabada la comedia, toma conciencia Millán de que su engaño ha llegado demasiado lejos, aunque asume que no tiene forma de pararlo:

MILLÁN Señores, ¿qué haré?, que ya
va tan adelante la trampa,
que atrás quisiera volverla.

(v. 2848-2850)

Los galanes salen a batirse y las damas se encuentran, en presencia siempre de Millán, pues doña Ana también ha decidido acudir a encerrarse en casa de don Juan, para salvar su honor.

Ante las inquisitivas damas a Millán no le queda más remedio que confesar que todo ha sido un montaje suyo, para conseguir dinero.

MILLÁN Es, señora, una empanada,
que la quise hacer de pollas
y se me ha vuelto de urracas.
¡Virgen Santa del Buen Fin!,
el justo celo me valga
de remediar mi pobre amo,
que ya esto está dando arcadas.

(v. 2983-2989)

Hay que señalar, sin embargo, que Millán confiesa cuando las damas lo cercan, pues ni siquiera lo ha hecho cuando su amo ha salido para batirse. Es un personaje egoísta al que sólo le interesa su seguridad. Al final es doña Leonor la que se encarga de recomponer el desaguizado: ella casará con don Juan y doña Ana con don García, ningún honor queda afrentado. A pesar de las amenazas de los galanes, Millán recibe el amparo de las damas y no es castigado, aunque tampoco recibe el premio de ningún casamiento. Termina la comedia en un final más o menos abrupto, pero totalmente convencional.

El ascenso, del que habla el título del presente trabajo, de ese personaje *a priori* secundario, pero *de facto* principal, en *Trampa adelante*, suscita varios interrogantes de gran interés para el investigador, si bien muchos de ellos habrán, lamentablemente, de quedar sin resolver, dado el estado incipiente del presente estudio y la necesidad de profundizar en análisis comparativos con otras comedias del autor. Cuestión ésta que se abordará en sucesivos trabajos.

El ascenso de Millán, en definitiva, plantea dudas acerca de:

- ¿De dónde surge Millán? ¿Hay antecedentes de este tipo de usurpador del protagonismo dramático?
- ¿A qué tipo de comedia pertenece *Trampa adelante*?
- ¿Se pueden establecer vínculos en la dramaturgia de la época (o del autor) que permitan establecer una taxonomía que incluya este tipo de obras?
- En muchos casos estas cuestiones están más relacionadas de lo que parece y no será fácil abordar alguna de ellas sin implicar al resto.
- Lo primero que habría que decir al respecto es que la respuesta a cualquiera de las cuestiones que plantea la singularidad de Millán sólo podría abordarse con cierta esperanza de éxito desde un conocimiento y un tránsito por la obra de Moreto, no realizado hasta la fecha, habida cuenta de que son pocas las obras de este autor que han merecido estudios detenidos por parte de la crítica. *Trampa adelante* no es una de ellas. También se echan en falta estudios globales, en muchos aspectos inabarcables sin la existencia de ediciones fiables. Moreto, es un autor de los tradicionalmente considerados «menores». Aparte de *El lindo don Diego* y *El desdén con el desdén*, pocas comedias han requerido estudios variados, diferentes y globales. Existen, eso sí, estudios pormenorizados de muchas obras pero, hoy por hoy y aislados unos de otros, son difícilmente extrapolables incluso a otras obras del mismo autor.
- Precisamente proyectos como el que está detrás de la edición de sus comedias posibilitan acercamientos que no se habían producido antes. Conscientes de que el alcance del presente estudio es, inevitablemente, muy provisional, las que se exponen a continuación son hipótesis de trabajo que habrán de contrastarse a la luz de trabajos posteriores y del concierto de la crítica. Tómense como tales y en modo alguno como conclusiones definitivas.
- Hay que señalar que Millán no surge de la nada, tiene antecedentes parciales, con alguno de sus rasgos definitorios, aunque será muy difícil encontrar uno que los contenga todos.

Este ascenso ha implicado, por otra parte, la pérdida de la función «asistencial» que de hecho tenía el criado en la comedia clásica.

- Ya Christiane Faliu se adelantó a esta cuestión recordando que en la comedia *Quien no se aventura no ha ventura*, atribuida a Guillén de Castro y fechada entre 1626 y 1631, hay un criado que se apropia del protagonismo⁴.
- No es infrecuente, en efecto, observar cómo determinadas comedias, al ser analizadas en profundidad, revelan la importancia estructural de un criado, sin el cual la misma estructura no tendría sustento. Ocurre, por acercarse al propio Moreto, en *El desdén con el desdén*, con el personaje Polilla. Su volumen textual, su presencia en escena y su trascendencia en la trama son, como en el caso de Millán, muy importantes, más si cabe que los de los protagonistas. Sin embargo, el hecho diferencial que se plantea en *Trampa adelante* es que el criado asuma de facto la función de director de la obra y, lo más importante, que ese hecho sea asumido por el resto de personajes. Muchos son los graciosos, criados o acompañantes en el teatro áureo sobre cuyas espaldas descansa la intriga de sus comedias, pero es menos frecuente que su dominio se haga explícito sobre el tablado.
- También en el origen del género, en la comedia de Lope, encontramos secundarios imprescindibles y sostenedores de la estructura dramática. Baste citar, por ejemplo, los criados de las comedias mitológicas, todos ellos personajes más cabales, más honestos y más serios que sus propios amos.
- También tenemos casos particulares como el de *De cuando acá nos vino* (y su reelaboración moretiana en *De fuera vendrá*) donde el personaje protagonista y su asistente (Leonardo y Beltrán, en el caso moretiano) no son tanto criado y señor, sino compañeros de armas, lo que les dota de una mayor camaradería y les iguala en cierto modo. Esta situación justificaría cierta igualación en la jerarquía, pero lo que aún a todos ellos es que, sólo en contadas excepciones, el criado deja de ejercer su función clásica de acompañamiento (la función ponente, como la llama Hermenegildo). Millán

⁴ Faliu-Lacourt, 1994.

de modo aparente sigue ejerciéndola, asiste al galán, es su correo y confidente, pero en este caso esa función es falsa, pues sus acciones van encaminadas a entorpecer todo lo posible las expectativas de su señor. Millán, en realidad, es asistente y correo de sus propias necesidades (pecuniarias y alimenticias, fundamentalmente).

Debe de ser, como dijo Wardropper, que «Moreto's servants, not content with merely giving advice, take on a leadership role»⁵. Alfredo Hermenegildo asocia con la figura del gracioso una serie de rasgos definitorios: Ponente-asistente del señor, Oponente-contrapeso del señor, Carnavalesco, Imperativo, Ejecutor, Portador de signos conjuntivos, Informante, Metateatral y Vario⁶. Este estudioso incide especialmente en reseñar la importante masa textual, el papel de asistente de su señor y su dimensión carnavalesca. Si, a la luz de esta taxonomía, repasamos estas características en *Trampa adelante* descubrimos una configuración bastante particular:

Millán ha abandonado definitivamente la función de ponente. En su lugar, está mucho más desarrollada la función de oponente.

Pese a ser el gracioso, no se puede afirmar que tenga tendencia a la carnavalización, o al abufonamiento. Hay otros personajes en la comedia, don García, pero especialmente don Diego, que cumplen ese papel mucho más claramente que el gracioso.

Su importancia en la trama es tal que son los otros personajes los que realizan la función de nexos conjuntivos e informantes respecto de las acciones del propio gracioso. En los pocos casos en los que el gracioso no está en escena (secuencias 12, 27 a 28, 43 a 46 y 48 a 52) los personajes están, consciente o inconscientemente, relatando, comentando o actuando en función de las acciones de Millán.

⁵ Wardropper, 1986, p. 68.

⁶ Hermenegildo, 1995, p. 20-22.

No se trata, por tanto, de que el criado tenga funciones diferentes de las que ha tenido a lo largo del siglo XVII en la comedia clásica de enredo. Lo que ha ocurrido es que ha desarrollado algunas de ellas de modo muy particular, y ha perdido otras básicas, especialmente la de asistir a su señor.

La evolución carnavalesca de la comedia (a menudo encarnada en el gracioso) que unos enlazan con Tirso, pero que otros retrotraen a los inicios del propio Lope, como hace Serralta al hablar de los prefigurones en *Los melindres de Belisa*, por ejemplo, como una vía de comunicación entre el entremés y los géneros serios, sufre cierta desviación en comedias como *Trampa*⁷.

La estructura de la obra moretiana iría en contra de la tendencia general que marcó Ignacio Arellano al hablar de tres fases de evolución (cómicos ingeniosos, cómicos ingeniosos degradados y cómicos propiamente ridículos), haciendo hincapié en el predominio de la comicidad ridícula en la segunda mitad del XVII⁸. *Trampa adelante* sería, desde este punto de vista, una especie de vuelta y evolución diferente del cómico ingenioso.

Al analizar la figura del gracioso en esta comedia, surge de inmediato una presencia recurrente, a ratos incómoda, pero ineludible, que es el figurón. Está claro que no estamos ante una comedia de figurón y que la comicidad del personaje de Millán está bastante lejos de este tipo dramático. No obstante, hay que señalar que hay elementos cercanos al figurón en la obra (don Diego, del que ya han aparecido referencias en el presente trabajo), pero son muy tangenciales y no implican a la propia estructura de la misma. Por otro lado, la obra, pese a no ser de figurón, guarda una relación muy particular con este género, pues es una suerte de espejo invertido o evolución paralela al figurón. Alfredo Hermenegildo afirma de un protagonista de figurón que "tiene el rol de gracioso y funciona con los rasgos del actor [señor]" y que "El rol de

⁷ Serralta, 1994.

⁸ Arellano, 1994.

gracioso [...] se ha mudado y ha adquirido funciones actorales de señor"⁹. En realidad la segunda afirmación es cierta para *Trampa adelante*, pero invirtiendo la primera: Millán tiene el rol de señor y funciona con los rasgos del gracioso. Es el otro camino complementario, ¿y posible?, al figurón. En ambos casos hay una reorganización de la estructura de la comedia. En un caso el señor es degradado y en *Trampa adelante* el criado es ascendido. En ambos casos se trata de personajes que han trascendido las fronteras genéricas que les corresponden.

Por otro lado, el humor del gracioso Millán se aleja del humor 'entremesil' del figurón. No es la risa de los grotesco y absurdo, sino, más cerca de sus orígenes en la comedia nueva, la risa de la crítica social, de la sabiduría popular, del «sabio pobre», superviviente. Si tuviéramos que buscar un trasunto estaría más en el pícaro de novela, que inventa mil argucias para sobrevivir, que en el simple del entremés. Pero tampoco es este gracioso representante arquetípico del gracioso clásico de la comedia, si atendemos a la clasificación que de él hace Manuel Antonio Arango; según este investigador el gracioso dispone de un código de moral realista, gusta de emitir bromas plebeyas, es una suerte de personaje desdoblado del protagonista, evita los monólogos, suele tener una débil relación interna con la acción y su fuerza consiste en el contraste con el protagonista, siendo, en suma, un personaje noble, dramáticamente hablando¹⁰. Ni su catadura moral, ni el gusto por los monólogos, ni su relación con la trama coinciden, como hemos podido observar, hacen a Millán ejemplo de este tipo de personaje.

Resta sólo recordar que estamos ante una comedia con unos rasgos particulares, pero que habría de acompañar su lectura y análisis con las de muchas otras para aventurarse a establecer una taxonomía, y decir que estamos ante una vía de evolución de la comedia de enredo distinta, pero no explotada en su plenitud. Suena sugerente, pero hay que andar con prudencia. Es cierto que Moreto, como Rojas u otros, significaron el desgaste de una fórmula de éxito, y su sustitución por una nueva fórmula. Bien pudo ser *Trampa adelante* un ensayo, transitado luego o no, en la búsqueda de esa nueva fórmula.

⁹ Hermenegildo, 1989, p 522.

¹⁰ Arango, 1980, p. 377-378.

Bibliografía

- ARANGO, Manuel Antonio, «El gracioso. Sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca», *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, XXXV, 2, 1980, p. 377-386.
- ARELLANO, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, p. 103-128.
- FALIU-LACOURT, Christiane, «De un gracioso proteico arlequinado: el Ramiro de *Quien no se aventura... no ha ventura*», *Criticón*, 60, 1994, p. 69-75.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «El gracioso y la mutación del rol dramático: *Un bobo hace ciento*, de Antonio de Solís», *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8.2, 1989, p. 503-526.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva : pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1995.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, *et. al.*, *Cuaderno de teatro andaluz del siglo XVI*, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2004.
- SERRALTA, Frédéric, «El gracioso y su refundición en la versión palaciega de “Eurídice y Orfeo” (Antonio de Solís)», *Criticón*, 60, 1994, p. 93-101.
- 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, p. 65-68.

