

La desintegración familiar en *Galán, tramposo y pobre*

The Desintegration of Families in *Galán, tramposo y pobre*

Tania de Miguel Magro

<https://orcid.org/0000-0001-9552-4736>

West Virginia University

ESTADOS UNIDOS

tania.demiguelmagro@mail.wvu.edu

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.1, 2024, pp. 671-684]

Recibido: 11-09-2023 / Aceptado: 17-10-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.01.39>

Resumen. La comedia *Galán, tramposo y pobre* de Jerónimo de Salas Barbadillo se apoya en la estructura de la comedia de enredo para parodiar los valores familiares y nobiliarios que normalmente priman en este género. A través de la figura del protagonista, un don nadie que se hace pasar por noble, descubrimos la hipocresía de las relaciones establecidas entre parientes de la alta nobleza. Tras una fachada de lealtad, se esconden oscuros deseos y ansias de enriquecimiento. La obra, argullo, saca a relucir el deterioro de la familia extensa de origen rural en una nascente sociedad capitalista y urbana en la que el individualismo prima sobre la búsqueda del bien común y el mantenimiento de la integridad familiar.

Palabras clave. Familia; Salas Barbadillo; teoría de passing; nobleza; capitalismo.

Abstract. The play *Galán, tramposo y pobre* by Jerónimo de Salas Barbadillo is structured as a *comedia de enredo* in order to parody the values of family and nobility that are usually predominate in the genre. Through the figure of the main character, a nobody who pretends to be a nobleman, we discover the hypocrisy of the relationships among relatives of the high nobility. Behind a facade of loyalty, hide dark desires and yearnings of enrichment. The play, I argue, brings out the deterioration of the rural extended family in a nascent urban and capitalist society, in which individualism triumphs over the search for a common good and the maintenance of the integrity of families.

Keywords. Family; Salas Barbadillo; Passing theory; Nobility; Capitalism.

Jerónimo de Salas Barbadillo dio *Galán, tramposo y pobre* a la prensa como parte de *Coronas del Parnaso y platos de las musas*, que salió a la luz en 1635. *Coronas* se estructura como una academia poética organizada por Apolo en que cada musa presenta un plato (una obra literaria diferente). El noveno plato, *Galán, tramposo y pobre*, es, en palabras de su autor, «una comedia verdaderamente terenciana» (p. 251)¹. Salas resalta así el carácter cómico de su texto que, como Ignacio Arellano indica, pertenece al subgénero de la comedia cómica de capa y espada², es decir, aquella en que encontramos una «generalización cómica (ingeniosa y ridícula) de los señores»³. El texto es, en gran medida, una parodia de los tópicos de la comedia nueva y de los valores en que ésta se sustentaba, incluyendo la concepción de la familia como núcleo de estabilidad social.

En este trabajo propongo que las atípicas relaciones entre parientes que se aprecian en *Galán, tramposo y pobre* actúan como metáforas de la desintegración de la supremacía de las familias nobles. Salas construye una obra en la que el engaño, la codicia y el individualismo desembocan en la creación de familias disfuncionales y en la destrucción de linajes nobiliarios. El autor sigue la estructura tradicional de una comedia de capa y espada, con sus enredos y sus triángulos amorosos. En el desenlace, como cabría esperar, cada cual se casa con quien debe, mas el camino que lleva a tal resolución está plagado de anomalías que desvelan el lado oscuro de la endogamia nobiliaria. El subsecuente análisis pretende también sacar a relucir algunas cuestiones importantes sobre la verdadera identidad de los personajes que han sido anteriormente pasadas por alto.

La obra se organiza en torno a la figura de Lope, un caradura que se finge indiano rico y vive de inventarse parentescos nobles. Lope, con la ayuda de su criado Mondego, se hace pasar por primo de dos nobles leoneses, García y Diego, y seduce a Isabel e Inés, madre e hija respectivamente, con el plan de casarse con la que mayor dote pueda proporcionarle. Ellas están enamoradas de él, pero aceptan también el cortejo de sus primos García y Diego. Los planes de Lope se complican con la llegada de Fernando, que viene en su busca para vengarse por haber mancillado la reputación de su hermana Leonor. Le apoya en su empresa Rodrigo. Al final, se descubren los engaños de Lope, los cuatro primos se casan entre sí, Fernando entrega la mano de su hermana a Rodrigo, y Lope es castigado a casarse con una esclava recién liberada.

Lope usurpa identidades para conseguir que aquello que aparenta ser, rico y noble, se convierta en una realidad mediante un matrimonio ventajoso. Para comprender la relevancia simbólica de su empresa, resulta útil recurrir a la *passing theory* que describe «the unique process by which individuals are not who they claim to be and communicate false identity attributions to gain social group membership

1. En adelante la citaré la comedia por la edición de 1858.

2. Arellano, 1994, p. 113.

3. Arellano, 1994, p. 106.

without entitlement»⁴. La figura del *passer*⁵ era común en la literatura del XVII porque permitía ahondar en uno de los tópicos más caros al barroco, el engaño a los sentidos. Christina H. Lee considera que la proliferación de los *passers* en la ficción era un reflejo de la ansiedad ante los cambios sociales que se estaban produciendo y también una constatación de la fragilidad del sistema. El *passer* era un potencial desestabilizador porque, tal y como demuestra Barbara Fuschs (2003), cuestionaba los límites identitarios impuestos por la cultura oficial. En el caso de Lope, su habilidad para infiltrarse en una familia noble demuestra la permeabilidad de las jerarquías.

La comedia comienza con una escena en la que Lope explica su *modus operandi*:

Este hombre es García,
y por escrito emprimé
con él.
[...]
Muchos primos he ganado
en virtud de la estafeta.
[...]
Suelo yo con gracia extraña
(acción que nadie me veda)
pasearme por la arboleda
de los linajes de España (p. 269).

En esta su primera intervención, Lope acuña un verbo: «emprimar» y transforma un sustantivo, una realidad estable (primo) en una acción. Es decir, para Lope, la familia y, consecuentemente, el sistema nobiliario que se sustenta en el principio de la consanguineidad no son instituciones estáticas, sino que pueden crearse y modificarse. Emprimar es un acto en el que la voluntad personal se impone al colectivo familiar.

La palabra escrita es la principal herramienta empleada por Lope para infiltrarse en la nobleza. Lope comprende que, en la España del momento, la valía personal podía medirse en papel. Como explica Richard L. Kagan, desde el reinado de los Reyes Católicos hubo un aumento progresivo de la burocracia: «Castile was inundated with an avalanche of royal decrees, laws and pragmatics which were gradually, but relentlessly, altering the fabric of Castilian life»⁶. Documentos tales como cartas de servicios o de recomendación, nombramientos, mayorazgos, herencias, dotes, títulos de propiedad, actas matrimoniales, etc. resultaban fundamentales para el desarrollo de cualquier actividad.

4. Dilbeck, 2018, p. 1191.

5. Mantengo el término inglés porque no hay una traducción exacta, pues «usurpador» tiene un matiz negativo que no está en el marbete inglés.

6. Kagan, 2003, p. 149.

Al noble ya no le bastaba con su palabra para hacer negocios, demostrar su valía o establecer nuevos pactos, sino que precisaba de una documentación que legitimase su estatus. En *Galán, tramposo y pobre*, todos los nobles aspiran a forjarse un futuro favorable que precisa de algún tipo de documentación que selle su la estabilidad económica y sirva para obtener un matrimonio ventajoso. Diego e Isabel están a la espera de la resolución de un pleito que decida quién de los dos hereda un mayorazgo, y Rodrigo de que el monarca le haga merced de una cruz militar; Fernando arregla por carta el matrimonio de su hermana y descubre por una firma que Fernando es su primo; y por último Inés y Isabel poseen cédulas en las que Lope les promete matrimonio, pero las mantienen ocultas mientras sopesan con quien les conviene más casarse.

La facilidad con la que Lope se integra en el núcleo familiar de los hermanos leoneses es posible porque se había vuelto común tener parientes viviendo en otra punta del país o al otro lado del Atlántico. La movilidad territorial que se venía produciendo desde el siglo XVI a consecuencia de la emigración a América y el crecimiento de núcleos urbanos había desplazado a individuos de todas las clases sociales, sobre todo segundones de familias nobles, que podían encontrar lejos de sus hogares oportunidades en la administración o los negocios. Esto dispersó los núcleos familiares nobiliarios que anteriormente habían tendido a permanecer en los territorios bajo su dominio. Consecuentemente, se hizo más difícil trazar genealogías y creció la preocupación ante la posibilidad de que aparecieran impostores como Lope.

El aumento en la necesidad de documentar la identidad nobiliaria es producto de lo que Lee denomina «the anxiety of sameness». Según Lee, la literatura del XVI y XVII expresa «an unprecedented and heightened awareness [...] that a person's self-presentation might mask his or her inherited identity»⁷. Los grupos dominantes sintieron «fear of being overtaken by a passing subaltern»⁸ ante «the potential discovery of the arbitrariness that separated them from the undesirables of society —and therefore the recognition of fundamental sameness»⁹. Esto les llevaba a «desperately imagining differences —real or not— that would reinforce the validity of the ruling social system»¹⁰ y a crear documentos que corroborasen algo tan intangible como la pureza de sangre o la nobleza.

La ansiedad de la nobleza ante los *passers* era de esperar en un momento histórico en el que las estructuras familiares y jerárquicas que habían estado en funcionamiento durante siglos se resquebrajaban. Prácticas tales como la celebración de matrimonios entre familiares o miembros de clanes cercanos habían sido útiles en un sistema medieval agrario en el que era necesario mantener una integridad patrimonial compuesta fundamentalmente de terrenos. No obstante, en el Madrid de mediados del XVII en que se desarrolla la trama de *Galán, tramposo y pobre*, tales alianzas ya no eran indispensables, pues la economía giraba en torno a la corte

7. Lee, 2016, p. 4.

8. Lee, 2016, p. 9.

9. Lee, 2016, p. 4.

10. Lee, 2016, p. 9.

y la administración del imperio y por ende no dependía de la actividad agropecuaria ni estaba controlada por un número reducido de clanes nobiliarios. En Sevilla, la otra ciudad de la que se habla en la comedia, la nobleza autóctona contaba con mayor poder tanto económico como político, pero ésta había sido desde el siglo XV una nobleza urbana cuya riqueza provenía en gran parte de la actividad comercial. Madrid y Sevilla, por tanto, fueron pioneras en el proceso de modernización y en la apertura de los puestos de poder a individuos que no procedían de familias de rancio abolenço.

A lo largo de toda la obra, Diego y García experimentan ansiedad al ir descubriendo que pueden haber sido engañados por un impostor, pero les cuesta aceptar que su núcleo familiar pueda haber sido infiltrado y temen insultar al que quizás sea verdaderamente su igual, por eso no le confrontan hasta que no cabe duda alguna de que se trata de un *passer*. En este entorno de movilidad social y territorial, Lope encuentra el caldo de cultivo para fabricarse una identidad nobiliaria, no porque le interese ser noble, sino porque quiere el dinero de sus supuestos parientes. Lope es un hombre práctico e individualista. Para él, como para los otros personajes plebeyos, la sangre y el parentesco son símbolos vacíos, preocupaciones inútiles en un mundo que se mueve por la riqueza. Mondego expone esta perspectiva:

que no hay más bella floresta
que un talegón de doblones,
que el oro se considera
(y en justa razón se funda)
del hombre sangre segunda
que ennoblece a la primera (p. 269).

De lo anteriormente dicho podría deducirse que se contraponen en la comedia dos concepciones opuestas de familia. Por un lado, García parece encarnar una visión más tradicional, feudal si se quiere, en la que la sangre rige las relaciones. Por otro, Lope se burla de esta visión y usa su fingido parentesco para enriquecerse. No obstante, según avanza la obra, nos percatamos de que también los nobles buscan en el establecimiento o fortalecimiento de lazos familiares un beneficio social o económico. La diferencia entre Lope y los nobles estriba más en una cuestión de apariencia que de esencia. Lope no tiene reparo en aceptar que se mueven por ambición, mientras que los nobles despliegan una doble moral. Alardean de generosidad para con sus parientes e iguales, pero sus actos se encaminan a obtener aquello que les hace felices o les permite mejorar su estatus.

Las relaciones familiares que se observan en la comedia vienen mediadas por mentiras, deslealtades y actos de puro egoísmo, y los matrimonios finales no son un triunfo de la familia tradicional extensa sino una burla de la hipocresía de esta institución. Me centraré en cinco relaciones concretas, las que se establecen entre Isabel e Inés (madre e hija respectivamente), entre los hermanos (Diego y García) y sus primas (Isabel e Inés), entre Fernando y su hermana Leonor, entre Fernando y Rodrigo (su primo y futuro cuñado), y entre Lope y la esclava Marina.

MADRE E HIJA

Isabel e Inés son dos damas desesperadas por encontrar marido. Lo más lógico sería que aceptaran las propuestas de matrimonio de sus primos, ya que tales nupcias fortalecerían el vínculo familiar y la estabilidad económica de los contrayentes, pero ambas mujeres anteponen su deseo individual al bienestar familiar. Se ocultan mutuamente que pretenden casarse con Lope, el hombre al que aman, y no dudan en mentirse e insultarse para lograrlo, quebrantando así los lazos de amor y respeto que debían unirlos. La rivalidad entre una madre y una hija no es exclusiva a esta comedia, pero no era común en el género debido a que muy pocas comedias incluían a madres entre sus personajes¹¹. El conflicto entre Inés y Isabel es presentado en clave cómica en la escena más divertida de la obra. Las dos damas se citan con Lope en el jardín de su casa y salen a esperarlo. Al encontrarse, intentan sin éxito deshacerse la una de la otra y acaban enzarzándose en una discusión en la que sale a relucir su egoísmo y desprecio mutuo.

Lope, al verlas juntas, no se amedrenta. Experto embaucador, se las apaña para cortejar a las dos a la vez, con tanta destreza que madre e hija quedan convencidas de ser las únicas destinatarias de sus piropos:

ISABEL	(Ap.) Esto lo ha dicho por mí.
INÉS	(Ap.) Sin duda por mí lo dice.
LOPE	(Ap.) Bien a las dos satisface.
MONDEGO	Pienso que aun yo te creí.
LOPE	Una parienta cercana de la dama me impidió...
ISABEL	(Ap.) ¡Oh, qué bien se declaró! Alma tiene cortesana. ¿Qué más cercana parienta que la hija que parí?
INÉS	(Ap.) Su grande ingenio advertí. A que le adore me alienta. ¿Hay parienta más cercana que mi madre? Él, que es discreto, que bien dice su conceto (p. 272).

El uso de los apartes evidencia la falta de diálogo y confianza entre madre e hija, lo que permite que Lope progrese en su intento de cortejarlas. Para el espectador, esta escena sugiere la posibilidad de un triángulo amoroso. Las mujeres ignoran el doble juego de Lope, pero la insistencia en la cercanía de parentesco («parienta

11. Ciertamente, las madres son mucho menos comunes que los padres, no obstante, ya en 1935 E. H. Templin contabilizó más de 145 madres biológicas en comedias barrocas, y desde entonces el número ha aumentado. La invisibilidad de las madres para la crítica se observa incluso en estudios canónicos sobre la mujer en la comedia, como los de Melveena McKendrick. Para un estudio metódico de la voz de las madres en la comedia, véanse los trabajos de Brioso Santos (2003), Caballero Navarro (2011) y García Lorenzo (2012).

cercana», «cercana parienta») así como el posicionamiento de los tres sobre el escenario en el jardín de la casa durante la noche (tópico emplazamiento de las escenas de seducción) hacen que espectador no pueda pasar por alto la inquietante realidad: madre e hija desean al mismo hombre.

En sus intervenciones, Isabel e Inés se insultan y desprecian con un vocabulario indecoroso e inapropiado para damas de su alcurnia. Ambas son grotescas, risibles, egoístas y mentirosas. Además, son los únicos personajes que jamás ayudan a otros. Todos los demás (incluidos Lope, Mondego y la esclava Marina) muestran algún grado de lealtad para con sus allegados. Empero, la madre antepone su interés al de su hija y nunca actúa como su guía; la hija desobedece a la madre y no le tiene el más mínimo respeto; y las dos son indiferentes al daño que puedan estar causando a sus primos.

El hecho de que ambas mujeres hablen sin reparo de sus noviazgos con sus primos leoneses, pero se oculten mutuamente su compromiso con Lope, da fe de que son conscientes de que esta relación no es apropiada. Esto es debido a que la atracción que sienten por Lope no responde a aquellas virtudes que una dama de comedia debía buscar en un galán, sino al deseo sexual y, sobre todo, la convicción de que él es mucho más rico. Consecuentemente, cuando las mujeres expresan su amor por Lope, nunca aluden a su valor, su honor o su nobleza, mientras que cuando hablan de su compromiso con García y Diego mencionan el parentesco, la igualdad de clase y la nobleza y reputación de sus prometidos. Por eso, cuando al final de la obra se demuestra que Lope es un muerto de hambre, Isabel e Inés aceptan sin reparo casarse sus primos.

LOS CUATRO PRIMOS

La negatividad con la que aparecen retratadas Inés y Isabel hace que la resolución de la obra, su matrimonio final con los hombres que más les convienen, quede manchada. Difícilmente serán esposas virtuosas y pilares de sus nuevas familias. Isabel e Inés viven solas, sin la protección de un varón, lo que en sí mismo no era algo raro debido a la viudedad de la progenitora. Tal y como recuerda David E. Vassberg, las viudas españolas contaban con derechos superiores a los de la mayoría de las viudas europeas: «widows were the only women who officially could be family heads (for administrative and fiscal purposes). Widows were permitted to live alone with their children, administering their property and making their own decisions»¹². No obstante, Isabel no se presenta a sí misma como viuda y jamás menciona a su difunto marido. Tampoco actúa como cabeza de familia ni se preocupa por buscarle marido a su hija.

12. Vassberg, 1994, p. 180.

Los moralistas cristianos, como fray Luis de León, habían dejado claro que la función de la mujer en el matrimonio quedaba relegada al ámbito doméstico: «Como son los hombres para lo público, así las mujeres para el encerramiento»¹³. Isabel e Inés son lo opuesto al ángel del hogar. Se mueven con libertad por la ciudad y nunca las vemos dentro de su casa (aunque sí de su jardín, lugar, por otro lado, asociado al pecado y la seducción). Se consideraba que la mujer era la responsable de la armonía familiar: «sabida cosa es que, cuando la mujer asiste a su oficio, el marido la ama, y la familia anda en concierto, y aprenden virtud los hijos, y la paz reina, y la hacienda crece»¹⁴. De acuerdo a estos principios, es patente que la falta de domesticidad de Inés y Isabel augura matrimonios inestables. Conseguirán casar con dos hombres de su misma familia y estatus, pero esto no construir hogares ideales, pues ni Isabel ni Inés serán mujeres abnegadas que antepondrán sus deseos a los de sus esposos e hijos.

Más preocupante aún es que, probablemente, ninguno de estos dos matrimonios tendrá descendencia debido a la edad de los contrayentes. La madre contrae nupcias con García para evitar el costoso conflicto legal por un mayorazgo que les enfrenta. La hija, que cuenta con una renta saneada pero no excesiva, casa con el primogénito, Diego, hombre rico pero anciano. Las nuevas familias que se crean amenazan con aniquilar su propia casta en pro de la codicia.

Cuando empiezan a descubrirse los engaños de Lope, García y Diego se muestran horrorizados ante la posibilidad de que un impostor penetre en su familia y manche su linaje, pero sus matrimonios eliminan la única posibilidad de mantener la pureza de la sangre familiar. Con más de cincuenta años, Isabel no tendrá descendencia. Quizás el anciano García logre procrear, pero él, aunque lo oculte, es un bastardo. Esto lo descubrimos en un soliloquio en el que Diego se pregunta cómo es posible que su hermano aceptase a Lope como primo sin tener pruebas:

Que siendo tan bien nacido
—aunque en eso hablo por mí—
es desconocerse a sí
el no haberle conocido (p. 279).

García, pues, el gran defensor de los valores tradicionales que se la pasa hablando de su estirpe, resulta no ser «bien nacido». Esto explica por qué es su hermano menor, y no él, quien pleitea un mayorazgo a Isabel. La ilegitimidad de García hace aún más patente la desintegración de la familia tradicional. Aunque en la España de la época los bastardos podían heredar y ocupar puestos de relevancia (tómese como ejemplo la importancia que tuvo Juan de Austria, hijo natural de Carlos V), no es casual que el hombre que se nos presenta como paladín de la abnegación por la familia tenga un origen manchado.

13. Luis de León, *La perfecta casada*, p. 131.

14. Luis de León, *La perfecta casada*, pp. 19-20.

En la última escena se resuelven así los matrimonios entre los primos:

GARCÍA	Dame la mano, señora.
INÉS	El alma doy y la mano.
ISABEL	Y yo también a mi primo Diego (p. 287).

García sentencia que la joven Inés se case con él, sin que ninguno de los dos pida permiso a la madre, a pesar de ser ella legalmente cabeza de familia y responsable de Inés. Isabel, por su parte, toma la iniciativa y da su mano a Diego sin que él se la pida ni la acepte. En una puesta en escena, es de imaginar que Diego asienta con un gesto, pero en cualquier caso es de notar que la voz del varón legítimo queda silenciada. Isabel, por un lado, es despojada de su autoridad como madre, pero por otro se alza como dueña absoluta de su destino, ratificando su independencia y el control de su sexualidad. Su matrimonio no puede ser interpretado como una sumisión al patriarcado y la familia tradicional, pues decide casarse por interés con un hombre mucho más joven a sabiendas de que no podrá darle hijos y con ello dinamitará el linaje.

FERNANDO Y LEONOR

Antes del inicio la comedia, Lope, ansioso de salir de pobre, había intentado seducir a Leonor, la hermana de Fernando, en Sevilla. Ella nunca admitió sus avances, pero él publicó a los cuatro vientos que la había gozado. Mancillada, Leonor fue recluida en un convento. Ahora Fernando acaba de llegar a Madrid en busca de Lope para limpiar el nombre de su hermana y poder casarla con el hijo un noble navarro tío suyo. En la capital entabla amistad con Rodrigo sin saber que él es el hombre con quien tiene apalabrado el matrimonio de Leonor y que además él ya está enamorado de ella. Como en toda buena comedia de enredo, los líos se resuelven haciendo posible que Leonor y Rodrigo se casen. Nótese cuán diferente es el diálogo en que se anuncia este matrimonio al de los matrimonios entre los otros cuatro primos:

RODRIGO	Aquí celebramos todos nuestro casamiento. Primo, tus brazos aguardo.
FERNANDO	Yo te doy la mano, primo, por Leonor (p. 287).

En este caso son los varones quienes toman la iniciativa. Mediante el abrazo y la repetición de la palabra «primo», Rodrigo y Fernando, que acaban de descubrir que están emparentados, escenifican la importancia de esta unión para su linaje. No obstante, la relación entre Rodrigo, Fernando y Leonor esconde también sus secretos.

Tras la muerte de los progenitores de Leonor, su hermano Fernando se convirtió en responsable de salvaguardar el honor de la joven y de encontrarle un marido apropiado. Aparentemente, Fernando está cumpliendo con sus obligaciones. El problema es que su posición no deja de ser inquietante cuando se tiene en cuenta el modo en que habla de su hermana. Estas son las primeras palabras de Fernando sobre Leonor, más propias de un galán enamorado que de un hermano que está hablando con un amigo soltero sobre una muchacha que ya está prometida y cuya reputación ha sido mancillada:

Tengo una hermana lucida,
florecente competencia
del aurora y del abril,
con más flores y más perlas;
cuyos ilustres tesoros
cela el manto porque sea,
de lo que prodigó el cielo,
la honestidad avarienta (p. 275).

La admiración de Fernando por las virtudes de su hermana roza lo incestuoso. La devoción que siente es tal que ha obviado su propio porvenir. A pesar de ser un galán soltero, no corteja a ninguna dama ni se plantea en ningún momento la posibilidad de buscar novia, escenario sin duda atípico en el género de la comedia de enredo.

La situación se vuelve cada vez más extraña, cuando Fernando enseña a Rodrigo un retrato de la joven. En el género de la comedia este tipo de retratos aparecen fundamentalmente en dos circunstancias: entregados a un prometido como prueba de compromiso o portados por el protector de una dama para enseñarlo a posibles pretendientes. Ninguno de estos dos casos procede aquí. No hay razón lógica para que Fernando haya acudido a Madrid con el retrato de su hermana, y menos lógico es aún que se lo enseñe a Rodrigo para que éste pueda apreciar su belleza. Rodrigo, al ver el retrato, se da cuenta de que su amada es la hermana de Fernando y, con la excusa de que necesita mirarlo con más detalle para compararlo con el de su prometida, pide llevárselo. Fernando accede, aunque puntualiza que la comparación es innecesaria pues su hermana será, sin duda, más bonita. Incluso advierte a su amigo del efecto que puede tener ver el rostro de Leonor:

Temed esos resplandores,
si no es que acaso queréis
el retrato que traéis
abrasarle en sus colores.
Este retrato podrá
ser de ese otro incendio ciego,
que uno tabla y otro fuego,
fácil el medio está (p. 275).

La connotación sexual de las palabras de Fernando es tan obvia que el propio Rodrigo se lo hace saber: «Más sois amante que hermano» (p. 275). Fernando no intenta aclarar lo dicho. Muy al contrario, subraya aún más la adoración que siente por su hermana:

Es un cielo mi Leonor.
Todo el imperio de amor
se ha reducido a su mano.
Los elementos mejores
la imitan, feliz destino,
el agua en lo cristalino
y el fuego en los resplandores (p. 275).

Al día siguiente Rodrigo comunica a Fernando que, al ver juntos los retratos, se ha dado cuenta de que son la misma mujer y le pide la mano de Leonor. Fernando toma entonces los dos retratos, se recrea de nuevo en admirar el rostro de su hermana y elude responder a la petición de Rodrigo. Al final, al descubrir que don Rodrigo es en realidad el primo navarro con el que ya tenía apalabrado el matrimonio de Leonor, Fernando entrega la mano de su hermana a Rodrigo, aún a sabiendas de que ella ama a otro hombre, cuya identidad nos es desconocida. Cuando Fernando cuenta la historia de su hermana explica:

Mi hermana solicitaron
dos hombres de ilustres presas:
uno rico y presuntuoso
y otro con pobres finezas.
[...]
Verdad es que al menos rico
la inclinaba la grandeza
[...]
Cuando llegó allí un Lope,
[...]
Intentó también casarse
con ella y halló la empresa
cuanto atrevida, burlada,
por codiciosa y no cuerda (p. 275).

Así que ella tenía dos pretendientes antes de ser cortejada por Lope y se inclinaba por el que no tenía dinero, es decir, no podía ser el rico indiano Rodrigo. Esto viene corroborado por el hecho de que el retrato que Rodrigo porta de Leonor no le ha sido entregado por ella, sino que, como él mismo indica, pagó al pintor para que le hiciera una copia en secreto. Rodrigo también nos dice que ella le rechazó «con imperioso desdén» (p. 277) y que no obtuvo respuesta a su propuesta de matrimonio. Al entregar la mano de Leonor a Rodrigo, Fernando se asegura que su adorada hermana no será feliz con su futuro esposo.

RODRIGO Y FERNANDO

Para Fernando, miembro de la baja nobleza, el matrimonio de su hermana con Rodrigo fortalece los lazos que le unen a su tío navarro, un grande de España. Pero, ¿por qué el padre de Rodrigo accedería a casar a su hijo con una dama muy por debajo de su alcurnia que además tiene el nombre mancillado? La respuesta quizás se encuentre en la sexualidad del vástago. Rodrigo explica con estas palabras por qué decidió ayudar a Fernando sin conocerle de nada:

Luego que a Madrid llegaste,
te vi, y el oculto fuego
que en la sangre está encendido
puso en tu amor sus extremos.
Sin saber por qué, ofrecime
a servirte con esfuerzos
tan grandes como tú sabes,
tan fieles como yo siento.
Mas cuando en esta pasada
noche retrato tan bello
vi en tus manos, conocí
la causa de estos efectos (p. 277).

Es difícil no leer este pasaje en clave homoerótica. El vocabulario que Rodrigo emplea para describir su atracción por Fernando es el mismo que utiliza cuando habla de Leonor:

Vi a Leonor, tu hermosa hermana,
cuyo poderoso incendio
sin perdonar lo sagrado
pidió al alma rendimiento (p. 277).

Rodrigo se enamora de Fernando por parecido físico que guarda con la otra persona a la que ama, su hermana. Añádase a esto que la masculinidad de Fernando también queda en entredicho. Se pasa el tiempo hablando de cuánto quiere matar a Lope, pero en las dos ocasiones en que puede hacerlo, tiene miedo y rehúye la responsabilidad. El matrimonio entre Leonor y Rodrigo es uno concertado sin la aprobación de la esposa entre un hermano que la ama y un hombre que está tan enamorado de su futura esposa como de su futuro cuñado. El espectador no puede sino dudar de la legitimidad de cualquier hijo que surja de este triángulo amoroso.

LOPE Y MARINA

La obra se cierra con un matrimonio más. Tras descubrirse que Lope era un impostor, García le castiga a casarse con Marina, una esclava berberisca recién liberada:

Tu culpa fue pretender
casamiento rico y alto,
y así, yo te doy la pena
con el más pobre y más bajo (p. 287).

El bastardo García, quien naturalmente más experimenta esa «anxiety of sameness», es quien siente la obligación de castigar al usurpador de tal modo que ya nunca podrá intentar infiltrarse de nuevo en una familia nobiliaria. Fuerza un matrimonio interracial e interreligioso, que, irónicamente, será el más proclive a tener descendencia legítima y a sobrevivir en un mundo dominado por el individualismo y el materialismo, pues tanto Marina como Lope han dado cuenta de su capacidad para navegar la picaresca de la urbe.

Galán, tramposo y pobre es una parodia de la idealización de la familia y el matrimonio que se observa en el género de la comedia de enredo, hasta tal punto que el matrimonio y la subsecuente formación de una nueva familia se convierten en castigo. Más que ofrecer una crítica de corte reformista, Salas se limita a constatar la existencia de modelos intrafamiliares divergentes. Los matrimonios finales, pues, aparentan volver todo al orden natural y la estabilidad de las familias y jerarquías, pero en realidad abocan al fracaso a las familias nobles. Frente a ellos se alza triunfante un nuevo tipo de familia, la formada por de Lope y Marina, que quebranta los principios básicos en los que se sustentaban los tradicionales matrimonios nobles de la comedia.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
- Brioso Santos, Héctor, «Las madres en la comedia barroca española», en *L'ordim de la llar: el teatre clàssic al marc de la cultura grega i pervivència dins la cultura, 8-11 de maig 2002*, ed. Francesco De Martino, Bari, Levante Editori, 2003, pp. 145-174.
- Caballero Navarro, Judith Griselda, *De las bambalinas al tablado. La presencia de las madres en las comedias del Siglo de Oro*, tesis doctoral, Tucson, The University of Arizona, 2011.
- Dilbeck, Keith E., «Passing Theory», en *The SAGE Encyclopedia of Communication Research Methods*, ed. Mike Allen, Los Angeles, SAGE Publications, 2018, pp. 1191-1193.
- Fuschs, Barbara, *Passing for Spain: Cervantes and the Fictions of Identity*, Urbana / Chicago, University of Illinois Press, 2003.
- García Lorenzo, Luciano, *La madre en el teatro clásico español: personaje y referencia*, Madrid, Fundamentos, 2012.

- Kagan, Richard L., «A Golden Age of Litigation: Castile, 1500-1700», en *Disputes and Settlements: Law and Human Relations in the West*, ed. John Bossy, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 145-166.
- Lee, Christina H., *The Anxiety of Sameness in Early Modern Spain*, Manchester, Manchester University Press, 2016.
- Luis de León, fray, *La perfecta casada*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. Edición digital basada en la 11.ª ed., Madrid, Espasa Calpe, 1980.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *Comedia famosa titulada Galán, tramposo y pobre*, en *Biblioteca de Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días: Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, ed. Ramón de Mesonero Romanos, Madrid, Rivadeneyra, 1858, vol. II, pp. 269-287.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *Coronas del Parnaso y platos de las musas*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635.
- Templin, Ernest H., «The Mother in the *Comedia* of Lope de Vega», *Hispanic Review*, 3.3, 1935, pp. 219-244.
- Vassberg, David E., «The Status of Widows in Sixteenth Century Rural Castile», en *Poor Women and Children in the European Past*, ed. John Henderson and Richard Wall, London / New York, Routledge, 1994, pp. 180-195.