

ENGAÑOS A LA MANERA DE LOPE.
APUNTES SOBRE EL RECURSO EN LA DRAMATURGIA BARROCA

JOSÉ ROSO DÍAZ
Universidad de Extremadura

Resumen

El objetivo de nuestro artículo es rastrear en comedias barrocas cotemporáneas y posteriores a Lope la presencia de los procedimientos utilizados por el Fénix para construir la acción a partir del engaño y, también, la rica técnica teatral en la que se apoya este recurso. Se trata, sobre todo, de contribuir al esclarecimiento de la influencia que tuvo Lope en la conformación de uno de los recursos básicos más frecuentes de la dramaturgia barroca. Nosotros constatamos que, en estas piezas, el engaño aparece repitiendo básicamente los usos y procedimientos fijados por el Fénix. A la manera de Lope estos comediógrafos consolidaron un recurso de enormes posibilidades dramáticas y lo convirtieron en rasgo constituyente de la poética del género de la Comedia Nueva. Lo hicieron sin servilismos, ofreciendo pequeñas aportaciones, matizando y también contando con el apoyo de un público entusiasta por sus obras. Ese fue, precisamente, el importante papel que desempeñaron en el desarrollo del recurso.

Palabras clave: Comedia nueva, Lope de Vega, recursos, engaño.

Abstract

The main goal of this paper is to scan for the presence of a common resource in plays during and after Lope's time period. Such a device is the construction of action by the Phoenix starting from deceit and also the rich theatrical technique supported by this resource. The purpose is to clarify the influence maintained by Lope on conforming one of the basic devices for Baroque drama design. We observe that these pieces contain deceit's repetition of uses and procedures set by the Phoenix. In Lope's similar style, these comedians consolidated a dramatic effect that ultimately defined the poetics of the genre of the New Comedy. The authors did this without service and by offering small contributions, giving detail and also relying on an audience that loved their plays. That was, in fact, the important role played by the device and its application to the new dramatic effect.

Keywords: New Comedy, Lope de Vega, stylistic devices, deceit.

Nos hemos ocupado en diversos trabajos de analizar los usos y características del recurso del engaño en la obra dramática de Lope de Vega¹; queda todavía, sin embargo, por determinar su continuidad y valor en otros dramaturgos pertenecientes a la Comedia Nueva. Resulta necesario abordar el estudio de este recurso en estos otros autores para fijar de forma definitiva su significación e incidencia y la aportación del Fénix en este sentido a la poética del género. Lope, en efecto, pudo apreciar desde el principio de su labor creadora las posibilidades dramáticas del engaño y elaborar con gran perfección una técnica amplia para construirlo, pero todo ello precisaba además de la aceptación de los comediógrafos barrocos para convertirlo en elemento específico de una forma de hacer teatro. Con esta aceptación, que fue rotunda, el recurso pasó de ser característica de un autor a integrarse en el conjunto de rasgos definidores de la Comedia Nueva. Es decir, el engaño continuó siendo utilizado a la manera de Lope por otros autores, ya fueran estos consolidadores, reformadores o epígonos. Más complejo es fijar, en cualquier caso, la función de éstos en ese proceso de confirmación de los usos del recurso. No fueron, indudablemente, receptores pasivos y meros reproductores mecánicos de una fórmula, como tampoco fue, probablemente, el Fénix su creador solitario.

Pretendemos, por tanto, rastrear en obras dramáticas barrocas de autores contemporáneos y posteriores a Lope de Vega la presencia de los procedimientos que éste sigue para construir la acción a partir del engaño y la rica técnica teatral sobre la que se apoya. Nos interesan aquí, en cualquier caso, valoraciones de conjunto del recurso que sirvan de cotejo con el panorama que presenta en las piezas del Fénix, menos las peculiaridades individuales que caracterizan a cada creador; se trata, sobre todo, de contribuir a esclarecer la influencia que tuvo Lope en la conformación de uno de los recursos básicos y más frecuentes de la dramaturgia barroca, paso importante para poder establecer, después, de forma general el lugar que a éste le corresponde dentro de la poética del género. Esta tarea requiere necesariamente, antes que nada, la proposición y justificación de un corpus representativo de autores y obras.

¹ Para conocer la utilización del recurso en el teatro de Lope pueden consultarse mis trabajos J. Roso Díaz, *El engaño y la acción en el teatro de Lope*, Cáceres, Uex, 2001; J. Roso Díaz, «El recurso del engaño en el teatro del Ciclo de senectute de Lope de Vega», en *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Uex, 2000, págs. 205-224; J. Roso Díaz, «El recurso del engaño en la obra dramática del primer Lope de Vega», en *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, II, Vigo, Universidade da Vigo, 1999, págs. 115-126; J. Roso Díaz, «Propuesta metodológica para el estudio del engaño en la obra dramática de Lope de Vega», en *Revista de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica*, xxv (2), págs. 67-86; J. Roso Díaz, «Las estrategias del engaño para el desarrollo de la acción en la obra dramática de Lope de Vega», en *Anuario de Lope de Vega*, III (1998), Lérida, Universidad Autónoma de Barcelona, págs. 169-180.

1. El corpus de autores y de comedias

Analizar los usos y funciones del engaño en la Comedia Nueva con el fin de constatar la existencia de una práctica dramática, fundamentada en este recurso, común a todos los comediógrafos, conocer su significación en la poética del género, definir la importancia en ella de la aportación de Lope y fijar la vigencia, modificación y perfeccionamiento de la técnica que lo soporta, requiere la tarea de establecer y justificar un corpus (de autores y obras), cuyo principio básico de creación será la selección, el procedimiento de muestreo. La extensa nómina de dramaturgos y comedias impone, obviamente, una doble selección. En ambos casos el número tan elevado se explica desde la sociología barroca por la fuerte demanda de formas de entretenimiento e instrucción, entre las cuales descolló con diferencia en la época las representaciones teatrales de los corrales. Fueron muchos los creadores porque todos lograban representar y muchas las obras porque el público, deseoso de novedades, exigía continuos cambios de cartelera con lo que las posibilidades de estrenar se multiplicaban, fuera cual fuera la calidad de las piezas. Por ello se debe proponer un corpus analizable lo bastante amplio como para ser considerado científicamente representativo de tan largo y prolífico período dramático, sin olvidar además que tal amplitud ha de ajustarse a los objetivos que pretende el presente artículo.

La nómina de los autores seleccionados responde a la intención de que queden representados en ella las diferentes etapas evolutivas de la Comedia, ya sean éstos consolidadores, reformadores o epígonos, fundamentales o insignificantes para la historia del género. Se pretende con ello rastrear la presencia del engaño en toda la Comedia Nueva; es decir, en dramaturgos contemporáneos y posteriores a Lope de Vega. Incluimos autores de importancia muy desigual, con una producción dramática extensa o escasa (al menos conservada o conocida), pues no se trata de hacer un análisis que determine las peculiaridades o aportaciones individuales sino de percibir con la mayor nitidez posible la utilización que del engaño se hace a lo largo de la historia del género. En este sentido conviene señalar, como ya hiciera J. de José Prades² en su estudio sobre los personajes, que la habilidad creadora de los grandes comediógrafos barrocos puede dificultar en cierta forma esta tarea.

El corpus se ordena por el criterio cronológico de la fechación probable o exacta del nacimiento de los dramaturgos. No consideramos pertinente incluir en él autores u obras cuyo nacimiento o año de composición exceda la fecha límite de 1700, ya que por entonces el género entró en una fase de exacerbada decadencia y agotamiento. Han sido 17 los autores escogidos para

² Cf. J. de José Prades, *Teoría de los personajes de la Comedia Nueva*, Madrid, csic, 1963, pág. 13.

conformar nuestro corpus; se trata de dramaturgos cuya fecha de nacimiento queda comprendida entre los años 1554 y 1662. No se consideran pertinentes otros datos como el de su lugar de residencia, amistades, escuelas o reputación en la tradición literaria. En algunos casos la fecha de nacimiento es dudosa, en otros las noticias sobre los dramaturgos son tan escasas que resulta imposible conjeturar fecha alguna posible³.

Hemos fijado un corpus de 50 obras pertenecientes a los dramaturgos seleccionados al entender que se trata de una nómina aceptable para conocer en ellos la utilización del engaño y, por ende, la técnica que, basada en este recurso, constituye un elemento esencial de la poética de la Comedia Nueva. El criterio básico seguido para la formación del corpus ha sido el de tomar obras donde aparezcan engaños. Descartamos comedias en las que no aparezca la mentira porque no se trata de constatar o cuantificar en estos autores la presencia del recurso sino de conocer su funcionamiento. Las obras que forman el corpus se ordenan, en primer lugar, por autores, y después, dentro de cada autor y sólo en los casos en que el corpus recoja más de una obra de un mismo comediógrafo, por el criterio cronológico. Esta doble ordenación (por autor y fecha) facilita la coherencia de esta relación de obras con la nómina de autores ya establecida.

En la mayoría de los casos resulta imposible establecer una fecha concreta de aparición de la obra. Por ello casi siempre incluimos el paréntesis temporal más preciso al que debe circunscribirse la creación de cada comedia. Para establecer ese paréntesis hemos tenido en cuenta por riguroso orden los siguientes factores: a) fecha de composición, b) fecha de estreno, c) fecha de publicación en sueltas o en partes, d) fecha de publicación en tomos de varios, e) rastreo de la presencia de la influencia de otros dramaturgos y f) publicaciones póstumas. El número de obras pertinentes a un autor no refleja la importancia de éste en la Comedia Nueva. Así la selección de las obras de cada autor ha venido determinada por su producción dramática, por la presencia en ellas de engaños, por la fechación de las obras en que aparecen engaños y por el objetivo de cerrar el corpus en una nómina oportuna a los objetivos que pretende la presente investigación⁴.

³ Los autores son los siguientes: F. Agustín Tárrega (1554?-1602), Gaspar Aguilar (1561?-1623), Guillén de Castro y Bellvis (1569-1631), Luis Vélez de Guevara (1570?-1644), Tirso de Molina (1570?-1648), Antonio Mira de Amescua (1574?-1644), Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (1581?-1639), Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), Juan Pérez de Montalbán (1602-1638), Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), Antonio Solís y Rivadeneyra (1610-1686), Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669), Álvaro Cubillo de Aragón (1596?-1661), Francisco Leiva Ramírez de Arellano (1630-1676), Diego y José Figueroa y Córdoba (mediados del xvii), Fernando de Zárate y Castronovo (?-1660) y F. Antonio de Bances Candamo (1662-1704).

⁴ Las obras que forman el corpus son las siguientes: *El esposo fingido* (anterior a 1589), *La duquesa constante* (anterior a 1589), *La enemiga favorable* (anterior a 1589), *El prado de Valencia*

2. El recurso del engaño en la construcción de la acción

En estas obras de dramaturgos contemporáneos y posteriores a Lope de Vega se advierte un predominio muy evidente del engaño con valor destacado para la construcción de la acción sobre el engaño que en ella es episódico o secundario. Esta circunstancia refleja la importancia que en ellas se concede al recurso que, por lo general, contribuye a crear intrigas perfectas. El engaño episódico no dispersa en ningún caso las acciones, no supone falta de dominio dramático. Sin embargo estos dramaturgos han acentuado las diferencias de uso de los dos valores del recurso. Ahora no es tan frecuente como lo fue en la etapa de madurez de Lope la utilización en una misma obra de engaños pertinentes para el desarrollo de la acción y engaños secundarios y es más habitual la utilización en las comedias únicamente de los pertinentes. A partir de éstos apreciamos dos maneras específicas de elaborar la acción:

- a) Creación del enredo a partir de pocos engaños.
- b) Creación de enredos muy complejos a partir de un número elevado de engaños.

Estas dos fórmulas son frecuentes en el corpus de obras objeto de estudio, aunque prevalece ligeramente la primera sobre la segunda. Además, lo más normal es que sean varios engaños los que generen el conflicto de la acción. Estos suponen el comienzo del enredo que suele mantenerse y resolverse por medio de otros nuevos. Aparece, por tanto, un efecto dominó, que se convierte en la base estructural de numerosas piezas. Son poco frecuentes los

(1589), *La gitana melancólica* (anterior a 1608), *La nuera humilde* (anterior a 1608), *La suerte sin esperanza* (1608-1616), *La venganza honrosa* (1608-1616), *El mercader amante* (1608-1616), *La fuerza del interés* (1608-1616), *Los mal casados de Valencia* (1595-1604), *Don Quijote de la Mancha* (1605-1608), *El Narciso en su opinión* (1612-1615), *El engañarse engañando* (1620-1622), *La serrana de la Vera* (1603), *Amar por señas* (1605-1606), *El vergonzoso en palacio* (en torno a 1606), *Don Gil de las calzas verdes* (1615), *La villana de Vallecas* (1620), *Averigüelo Vargas* (1621), *Todo es dar en una cosa* (1626-1630), *La lealtad contra la envidia* (1626-1630), *La Fénix de Salamanca* (en torno a 1607), *La tercera de sí misma* (1614-1616), *El desdichado en fingir* (1601-1603), *Las paredes oyen* (1616-1617), *La verdad sospechosa* (1619-1620), *El tejedor de Segovia* (1619-1622), *La industria y la suerte* (1620-1628), *Casa de dos puertas mala es de guardar* (1630), *La dama duende* (1630), *El galán fantasma* (1635), *El escondido y la tapada* (1636), *El mágico prodigioso* (1637), *Los empeños de un acaso* (en torno a 1650), *La doncella de labor* (1620-1630), *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca* (anterior a 1640), *Entre bobos anda el juego* (anterior a 1645), *Un bobo hace cientos* (mediados del xvii), *Los engaños de un engaño y confusión de un papel* (1641), *El licenciado vidriera* (1641?-1653), *Todo es enredos amor* (1650?-1669?), *El lindo don Diego* (1654-1662), *El invisible príncipe del baúl* (1635-1636), *Las muñecas de Marcela* (1635-1636), *El socorro de los mantos* (mediados del xvii), *Mentir y mudarse a un tiempo y mentiroso en la corte* (mediados del xvii), *Mudarse por mejorarse* (último tercio del xvii), *Por su rey y por su dama* (1685) y *El duelo contra su dama* (1690-1691).

engaños fundamentales⁵ especialmente efectistas para crear por sí solos la intriga, aunque su aparición no siempre conlleva la reducción del número de aquéllos otros que apoyan sus efectos. No existen, en cualquier caso, diferencias sustanciales en su ubicación con respecto a los que se daban en las obras dramáticas de Lope.

Los engaños episódicos⁶ presentan como característica más peculiar en estas obras, como ya hemos indicado, una moderada aparición. Desempeñan funciones variadas muy definidas y nunca son muchos en una misma pieza.

En estas comedias el recurso del engaño con respecto a la construcción de la acción mantiene los dos valores que ya se apreciaban en Lope. En realidad, no existen diferencias radicales entre éstas y las que constituyen el corpus de la etapa de madurez del Fénix. En cambio, conviene aquí incluir un dato revelador: no estamos ante repeticiones sistemáticas de procedimientos fijados de forma definitiva. La doble valoración del recurso permite, de hecho, enormes posibilidades para la construcción del enredo, algunas de ellas no habituales en Lope. Las preferencias de unos u otros autores, la temática o argumento de las piezas hacen que se inclinen por una u otras y evitan el estancamiento del recurso y la copia servil del maestro.

2.1. LA ESTRATEGIA DRAMÁTICA DE UBICACIÓN DE LOS ENGAÑOS

Los engaños aparecen en cualquiera de los tres actos de las piezas. Su ubicación contribuye a crear de forma diferente el enredo al matizar el valor que el mismo Lope concede en su *Arte nuevo* a cada uno de los actos de las obras. Es decir, la ubicación del recurso denota dinamismo constructivo. Así encontramos casos en los que el nudo se adelanta hasta el acto primero o se atrasa hasta bien entrado el desenlace. Estrictamente éste a veces sólo constituye la parte final del acto III. Lo más normal en estas obras es que el recurso sea importante para los tres actos. No son frecuentes las piezas en que sólo adquiere notoriedad en uno de ellos, pues como mínimo aparecen en dos (el nudo y el desenlace, sobre todo). Puede ocurrir, eso sí, que sean especialmente significativos en alguno de ellos, aunque también se den con importantes funciones en los demás. Estos dramaturgos aprovechan en numerosas ocasiones los tiempos no representados de las historias que se desarrollan en las obras (los comienzos *in medias res* y los entreactos madurativos) y las escenas no representadas que acaecen paralelas a otras que sí se repre-

⁵ Sirvan como ejemplos ilustrativos las siguientes comedias: *El mercader amante* (Jornada I), *La Fénix de Salamanca* (Jornada I) o *El galán fantasma* (Jornada II).

⁶ Ejemplos ilustrativos de engaños episódicos encontramos en *El mágico prodigioso*, *Obligados y ofendidos* y *gorrón de Salamanca* y *Mentir y mudarse a un tiempo*.

sentan para situar en ellos engaños o aspectos afines⁷. Así la incorporación del engaño en estas comedias refleja variedad y dinamismo, pero ello ajustado a proyectos muy definidos de construcción de las mismas. Este panorama no presenta diferencias sustanciales al que encontramos en las obras dramáticas de la etapa de madurez de Lope.

Es frecuente también en este corpus la utilización de la verdad como estrategia específica de generar enredo y confusiones⁸. La verdad está al servicio tanto del esclarecimiento del conflicto como de la complicación del enredo. Este segundo valor es aquí más y mejor empleado que en el teatro lopesco. Así destaca la importante significación que adquieren los juegos con la verdad, sus dosificaciones, para elaborar la acción. Los malentendidos, en sus diversos subtipos, como el engañar con la verdad y las verdades a medias, alcanzan un desarrollo notable.

Conviene señalar también que el enredo de las comedias es a veces elaborado contemplando la posibilidad de engañar también al espectador. Para ello los dramaturgos recurren a provocar en la acción cambios sorpresivos y efectistas a partir del engaño. El recurso establece ahora confusiones muy duraderas. Todo ello se debe, sobre todo, a la tendencia a crear acciones complejas, marañas de difícil seguimiento.

Es, además, muy habitual en estos comediógrafos el fenómeno de la acumulación de engaños en un momento concreto de la acción, aunque ahora éste se amplía casi siempre de varias escenas o cuadros a un acto. Este fenómeno es hábilmente utilizado para provocar una aceleración del ritmo dramático que interesa especialmente en el nudo de los más intrincados enredos.

2.2. LAS FORMAS DE INTRODUCCIÓN DE LOS ENGAÑOS EN LA ACCIÓN

Aparecen en estas obras todas las formas de las que se vale Lope para introducir los engaños en la acción⁹. Estas contribuyen a generar enredos variados y a dinamizar la acción. Sin embargo registramos una preponderancia

⁷ Ejemplos ilustrativos: *Los malcasados de Valencia* (Acto I), *Don Quijote de la Mancha* (Jornada III), *El vergonzoso en palacio* (en varias ocasiones), *Don Gil de las calzas verdes* (Acto I), *La verdad sospechosa* (Acto II), *El tejedor de Segovia* (en varias ocasiones), *El escondido y la tapada* (Jornada II), *Mudarse por mejorarse* (Jornada III), *El mágico prodigioso* (Jornada II) y *Por su rey y por su dama* (en varias ocasiones).

⁸ Algunos ejemplos encontramos en *El esposo fingido* (Jornada III), *La enemiga favorable* (Jornada III), *El prado de Valencia* (Jornada I), *La nuera humilde* (Jornada II), *El mercader amante* (Jornada III), *Don Quijote de la Mancha* (Jornada III), *Engañarse engañando* (Jornada II), *El desdichado en fingir* (Acto III), *La verdad sospechosa* (en varias ocasiones) y *El tejedor de Segovia* (Acto II).

⁹ Estudio ampliamente esta cuestión en mi libro *El engaño y la acción en el teatro de Lope*. Cf. J. Roso Díaz, *op. cit.*, pág. 176.

absoluta de la técnica de preparación/realización del engaño antes preparado frente a las demás, que, con excepción de la improvisación con engaños, son bastante más minoritarias. Conviene señalar en este sentido que en las distintas etapas de la producción dramática de Lope es también esta técnica la más usual. Ésta aparece siempre muy definida y tiene diversos desarrollos concretos. Está puesta, además, al servicio de grandes confusiones que pueden ser o no dominadas por alguno o varios de los agonistas, pero en todos los casos por el público. No es raro, además, que se repita en una misma pieza, ya sea en boca de los mismos o distintos personajes.

La técnica de preparación/realización del engaño aparece en el 64% de estas obras. Se trata de las siguientes: *La duquesa constante* (Jornada II, Jornada III), *El prado de Valencia* (Jornada III), *La nuera humilde* (Jornada I), *La suerte sin esperanza* (Jornada I, sin realización; Jornada II), *La venganza honrosa* (Acto II, Acto III), *El mercader amante* (Jornada I, Jornada III, realización inmediata), *La fuerza del interés* (Jornada II), *Los mal casados de Valencia* (en varias ocasiones), *El Narciso en su opinión* (en varias ocasiones), *Engañarse engañando* (Jornada I, Jornada II, Jornada III), *Don Gil de las calzas verdes* (en varias ocasiones), *La villana de Vallecas* (en varias ocasiones), *La lealtad contra la envidia* (Acto I, realización inmediata), *La Fénix de Salamanca* (Jornada II, realización inmediata), *La tercera de sí misma* (Jornada II, Jornada II, Jornada III), *El desdichado en fingir* (en varias ocasiones), *La verdad sospechosa* (Acto I, Acto II), *El tejedor de Segovia* (Acto I, realización inmediata), *La industria y la suerte* (Acto I, Acto III), *Casa de dos puertas mala es de guardar* (Jornada I), *La dama duende* (Jornada II), *El galán fantasma* (Jornada III, realización inmediata), *Entre bobos anda el juego* (Jornada II, realización inmediata), *Todos son enredos amor* (Jornada II, realización inmediata), *El invisible príncipe del baúl* (Acto III), *El socorro de los mantos* (Jornada I, realización inmediata; Jornada III, fuera de escena), *Mudarse por mejorarse* (fuera de escena, Jornada III) y *Por su rey y por su dama* (Jornada III). Estos dramaturgos se valen de todas las variantes que presenta la técnica. Varían tanto la forma de preparar como de realizar el engaño. Estamos ante la misma riqueza que la técnica presentaba en el Lope maduro. Estas variantes son las siguientes:

a) Preparación/realización de engaños en el mismo acto y mediando entre las dos partes algunas escenas. Es muy utilizada. Permite crear complejos enredos al emplearse en más de una ocasión en un mismo acto.

b) Preparación del engaño/realización inmediata del mismo. Es muy utilizada.

c) La preparación y la realización del engaño tienen lugar en actos diferentes. Es muy utilizada. Siempre la realización del engaño se produce en el acto siguiente a aquel en que se preparó.

d) Preparación del engaño/ no realización del engaño antes preparado. No es muy utilizada, aunque es más frecuente que en Lope.

e) Preparación del engaño/ realización del engaño fuera de escena. No es muy utilizada, aunque es más frecuente que en Lope. No en todas las ocasiones pretenden equivocar al público, sino mantener la confusión en determinados agonistas principales.

f) Preparación fuera de escena/realización posterior del engaño antes preparado. Es poco utilizada. Por los agonistas el público advierte que se trata de un engaño que se preparó fuera de escena.

g) Preparaciones imprecisas del engaño/realización del engaño antes preparado. Es algo más utilizada que en el primer Lope. Se relaciona con el aumento de las reflexiones sobre el hecho de engañar o con las determinaciones a seguir mintiendo. Mantiene al auditorio en expectación.

h) Preparación del engaño/realización en varias ocasiones (nunca más de tres) del engaño antes preparado. Es, como también ocurre en Lope, excepcional. Relacionado con ella encontramos ahora la variante contraria, que es también poco utilizada: preparaciones en varias ocasiones del engaño (nunca más de tres)/realización del engaño antes preparado.

La técnica, por tanto, constituye un instrumento esencial en buen número de ocasiones para construir las obras. Es muy frecuente, además, que ésta sea empleada para introducir engaños de diferentes agonistas y que funcionen a la vez varias en alguno de los actos de las piezas. La repetición de la técnica se lleva a cabo considerando las diversas posibilidades dramáticas que ofrece para crear la intriga: sucesión de varias preparaciones de engaños y realización posterior (en el mismo orden o no) de los engaños antes preparados, alternancia de las dos fases de la técnica en todos o en algunos de los casos en que aparece y realización completa de las dos fases de la técnica sin imbricarse con otros casos de la misma registrados en la pieza.

La improvisación con engaños es también frecuente en estas obras. Se caracteriza en ellas por construirse sobre fingimientos y disimulos, por relacionarse con la técnica de hilar escenas, por la utilización del aparte y también por incidir más significativamente en las acciones o crear tensión dramática. Aparece, por ejemplo, en *La venganza honrosa* (Acto II), *La tercera de sí misma* (Jornada III), *El mágico prodigioso* (Jornada II), *Entre bobos anda el juego* (Jornada II), *Mentir y mudarse a un tiempo* (Jornada II) y *Mudar por mejorarse* (Jornada II).

La presentación de engaños como verdades y el engaño como elemento de una técnica de hilar escenas quedan como procedimientos dramáticos que no llegan a generalizarse. Tienen sólo una presencia tímida en estas piezas. No son más significativos a como lo fueron en las obras de Lope.

2.3. EL ENGAÑO EN LA MODULACIÓN DE LA ACCIÓN

Aparecen en las obras de estos dramaturgos la mayoría de las formas de las que se vale el Fénix para modular la acción por medio del recurso del engaño. Únicamente no hemos registrado el uso de los engaños que no se resuelven, aunque es también escaso el de los engaños que se recuerdan. Sin embargo, como característica general se pueden afirmar que estas formas son más frecuentes que en Lope y adquieren siempre una considerable importancia en la estructuración y desarrollo de la acción. Permiten construir a ésta de maneras muy diferentes, hecho que conlleva necesariamente la consideración del engaño como elemento básico en las piezas donde aparece. Estas formas se repiten en ocasiones en una misma comedia, son siempre fácilmente distinguibles y, salvando algún caso, presentan funciones totalmente delimitadas.

— La repetición de engaños. Es bastante frecuente en estas obras donde favorece el dinamismo de la acción. Se mantiene la considerable desproporción que existía en Lope entre el uso del engaño reincidente y el engaño en eco¹⁰. Sin embargo se aprecia un incremento en estas obras del engaño reincidente. Aparece en cualquier momento de la acción, pero sobre todo en aquéllos que tienen una mayor complicación. Aparece en obras como *La nuera humilde* (Jornada II), *La venganza honrosa* (Acto III), *Los mal casados de Valencia* (Acto II), *El Narciso en su opinión* (Jornada II; Jornada III), *Engañarse engañando* (en varias ocasiones en la Jornada III), *La serrana de la Vera* (Acto III), *Don Gil de las calzas verdes* (Acto II; Acto II), *Averigüelo Vargas* (Acto II; Acto III), *La tercera de sí misma* (Jornada I; Jornada III), *El desdichado en fingir* (Acto III), *La verdad sospechosa* (Acto II), *Casa de dos puertas mala es de guardar* (Jornada III), *El mágico prodigioso* (Jornada III), *Entre bobos anda el juego* (Jornada III; Jornada III), *Los engaños de un engaño* (Jornada I), *Todo es enredos amor* (Jornada I) y *Por su rey y por su dama* (Jornada III).

— Los engaños cruzados¹¹. Son algo más utilizados que en las obras de Lope. Son siempre significativos para el desarrollo de la acción. Encontramos algunos casos en los que uno de los engaños levanta la sospecha o es identificado como tal, hecho que supone siempre menos enredo. Encontramos ejemplos significativos en obras como *La tercera de sí misma* (Jornada II), *El desdichado en fingir* (Acto I), *La industria y la suerte* (Acto III).

¹⁰ Los engaños reincidentes son engaños repetidos en los mismos términos varias veces en la acción por el mismo agonista con el fin de que otros personajes los crean y el público los conozca. Los engaños en eco son los que aparecen dos o más veces sin alteración alguna de su contenido y con la función exclusiva de provocar enredo o retrasar el desenlace mediante la ampliación de su radio a otros personajes.

¹¹ Se trata de mentiras recíprocas y simultáneas que unos agonistas hacen a otros generalmente en los momentos de mayor confusión de la comedia.

— El engaño múltiple¹². No es muy frecuente, y se da en los momentos de mayor confusión y en obras donde el recurso adquiere un valor esencial. Aparece en las siguientes comedias: *Los mal casados de Valencia* (Acto III), *La tercera de sí misma* (Jornada I) y *Entre bobos anda el juego*.

— Los engaños sin escenas. Son bastantes frecuentes en estas obras. Este hecho se relaciona con un mejor aprovechamiento dramático del tiempo no representado de las historias. Algunos de estos engaños tienen lugar en escenas no representadas paralelas a otras que sí se representan. Aparecen en comedias como *Los mal casados de Valencia* (Acto I), *Don Quijote de la Mancha* (Jornada III), *El vergonzoso en palacio* (Acto I; Acto III), *La villana de Vallecas* (Acto I), *Todo es dar en una cosa* (Acto III), *La Fénix de Salamanca* (Jornada I; Jornada III), *El tejedor de Segovia* (Acto II; Acto III y Acto III), *El galán fantasma* (Jornada II), *El escondido y la tapada* (Jornada II), *Obligados y ofendidos y gorrón de Salamanca* (Jornada II) y *Por su rey y por su dama* (Jornada II).

— El juego con la verdad. Es algo más utilizado que en Lope. Suelen ser siempre significativos para la acción y contribuyen a crear enredos muy complejos. A veces son extensos. Aparece en *La enemiga favorable* (Acto III), *El prado de Valencia* (Jornada I), *La nuera humilde* (Jornada II), *Los mal casados de Valencia* (Acto I), *Engañarse engañando* (Jornada II) y *El tejedor de Segovia* (Acto II).

3. La técnica teatral para la construcción del engaño

La técnica teatral empleada por Lope para construir el engaño se encuentra también en la obra de los dramaturgos contemporáneos y posteriores a él. Aparecen con regularidad todos los elementos que la componen en todas las funciones que pueden desempeñar y sólo se ha modificado la recurrencia a alguno de ellos y añadido algún valor nuevo a los ya registrados. Es una técnica, por tanto, que presenta su fórmula definitiva, aunque no está cerrada a la aportación de nuevos creadores. De hecho su continuidad en ellos la convierte en el soporte estructural en el que se fundamenta la utilización del recurso en la Comedia Nueva. En definitiva, respecto al engaño se puede afirmar que la técnica de Lope es también básicamente la técnica de la dramaturgia barroca.

Esta técnica sigue caracterizándose en estos autores por la versatilidad y dinamismo, y la capacidad para incidir en aspectos variados como la elaboración de la acción, el desarrollo de los temas, la caracterización de los personajes o la propia recepción de las obras en que se da. Ninguno de los ele-

¹² Consiste en reunir a varios engaños simples bajo una misma intención de fondo, actúan en bloque como una auténtica unidad.

mentos utilizados por Lope ha quedado ahora en desuso, aunque como en él se mantienen las diferencias entre la frecuencia de aparición de unos y otros.

El monólogo es ligeramente más utilizado que en Lope. Aparecen en las distintas funciones que pueden desempeñar con respecto al recurso y con frecuencia se ubican estratégicamente en las comedias (a veces al final de un acto). Encontramos los diversos tipos de monólogos, aunque destacan los explicativos. Son, además, ahora más extensos y no siempre están puestos en boca del engañador permanente, se relacionan con la técnica de preparación/realización del engaño y recogen las reflexiones (determinaciones) sobre el hecho de mentir. Tienen un valor esencial como elementos que permiten transferir al público datos importantes sobre la actuación de figuras principales. Prácticamente no se registran las recapitulaciones de engaños por medio de monólogos, procedimiento minoritario también en la obra del Fénix.

El aparte es muy utilizado por estos dramaturgos para elaborar el engaño. Aparecen todas las funciones que puede desempeñar con respecto al recurso. Este hecho está relacionado con el incremento en las obras de los personajes que engañan. Por lo general el aparte se emplea para preparar engaños cuando existen varios agonistas en escena, para comentarlos con el confidente o amigo y para ofrecer información al espectador de la manera de actuar de algunos agonistas. Advertimos la utilización tanto del hablar para sí en apartes (el más frecuente) como del diálogo en apartes. No es raro encontrar ejemplos en estas comedias en los que la mayoría o todos los personajes de la escena hablen en apartes. Se permite con ello dar a conocer casi simultáneamente las intenciones de los personajes, hecho que provoca humor en el público pues es éste el único que comprende y domina la situación que se produce en el escenario.

Las acotaciones son ahora más significativas, inciden con frecuencia en la elaboración del engaño. Siguen destacando las acotaciones que indican las entradas y salidas de los personajes pues reflejan las diversas formas en que se concreta la técnica de preparación/realización del engaño, marcan el comienzo o el final del hablar en apartes o del monólogo. Se emplean también bastante aquellas que denotan la existencia de algún fingimiento o disimulo y las que aclaran determinados sucesos, hechos o detalles; éstas últimas ayudan a comprender la nueva situación de algunos personajes. En cambio las que siguen teniendo mayor importancia son las de vestuario. Se relacionan especialmente con las identidades ocultas y los cambios de identidad, aunque ahora el vestuario (los trueques de vestidos) crea también en ocasiones confusiones. Son especialmente significativas tanto para los cambios transsexuales o transociales de identidad como para ocultar la identidad.

El lenguaje afecta también con frecuencia de forma notable a la construcción del recurso del engaño. Su utilización presenta, además, algunas diferencias con respecto a Lope. Se advierte una influencia destacada del conceptismo que incide directa o indirectamente en la creación de algunos engaños. La expresividad, la ponderación, la elusión o la anfibología siguen jugando papeles fundamentales. Se constata también la utilización de la adecuación lenguaje/personaje que es fundamental en los cambios transociales y transexuales de identidad. Existe en estas piezas, por tanto, el disfraz verbal. La vaguedad en el lenguaje es ahora más pertinente para crear engaños y situaciones relacionadas con ellos. Encontramos en estas obras, además, la aparición de numerosos vocablos que forman parte del campo semántico de la mentira¹³. Ahora se producen nuevas aportaciones a este léxico. Este hecho ilustra la enorme vigencia que el recurso tiene en la obra de estos autores.

Estos dramaturgos emplean ahora de forma habitual los comienzos *in medias res* y los entreactos madurativos para ubicar en ellos engaños, preparaciones de engaños, realizaciones de engaños u otros aspectos relacionados con la utilización de éstos, como el conocimiento de alguna verdad o la ampliación en eco de algún engaño. Es decir, en estas obras se optiman las posibilidades dramáticas que ofrece el tiempo no representado de la historia de la comedia. En este sentido conviene señalar que ahora se aprovechan también en ocasiones escenas no representadas simultáneas a otras que sí se representan para ubicar engaños o confusiones por éstos generados que amplían bastante la acción. El comienzo *in medias res* es pertinente para el planteamiento del conflicto y para confundir también al auditorio. A veces se sitúan en ellos engaños importantes para el desarrollo de la acción que tardan en ser conocidos. Este hecho se relaciona con la narración en las obras de engaños ya realizados pero cuyos efectos se mantienen vigentes en la acción. El entreacto es aprovechado para alterar la situación de los agonistas y para preparar y realizar engaños. Pocas veces tiene lugar en ellos el conocimiento de alguna verdad. En estas piezas sólo a veces se da la combinación comienzo *in medias res*/entreacto madurativo, para generar enredos por medio del recurso del engaño.

El cambio de nombre es recurso frecuente e importante en estas obras. Esta circunstancia tiene que ver con la abundante presencia de identidades ocultas y cambios de identidad. Es convención muy habitual en la creación

¹³ Sirvan de ejemplo términos como tramoya, maula, tumulto, marmola, fullería o compás. Cf., para conocer el léxico del engaño en las comedias de Lope, J. Rosó Díaz, «Las palabras del enredo. El léxico del engaño en la obra dramática de Lope de Vega», en *La comedia de enredo. XX Jornadas de Teatro Clásico*, Felipe Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, págs. 131-142.

de la identidad ficticia. Existen casos en los que un agonista cambia más de una vez de nombre y otros en los que son varios los que lo hacen en la misma pieza. Aparecen todas las posibilidades que este recurso ofrece para funcionar en la acción, aunque de manera muy desigual. El más frecuente con diferencia es aquél en que el agonista advierte de su cambio de nombre al público y personajes cómplices. Éste se da, entonces, en la preparación del engaño y contribuye a crear confusiones que sólo afectan a determinados agonistas y que el público siempre controla. Las otras posibilidades son menos utilizadas. Este panorama, en cualquier caso, no difiere mucho del que se registra al respecto en las obras del Fénix, especialmente en las de su etapa de madurez.

Es muy usual en estos dramaturgos elaborar los engaños contando con la complicidad del auditorio. Casi siempre el público controla el enredo, las confusiones que han ido generando los engaños en la acción. Esto era muy de su gusto ya que lo sitúa en una situación superior ante los hechos. En este sentido hemos de señalar que juega un papel esencial la técnica de preparación/realización del engaño. Aparecen también, en cualquier caso, diversos procedimientos para engañar al público con el fin de mantenerle atento durante toda la representación. Se emplea para ello el tiempo no representado de las historias de las comedias, las dosificaciones de la verdad, los cambios efectistas en la situación de algunos personajes, enredos muy complejos, presentar engaños como verdades y, a veces, ocultar el origen de algún agonista. Sin embargo, como señalamos, predomina de forma clara la complicidad con el auditorio.

Todos los recursos argumentales empleados por Lope para construir el engaño se dan en el corpus de obras analizado. El recurso del papel aparece en más ocasiones y suele tener gran importancia para el desarrollo de la acción. Se registran, sobre todo, en el nudo donde crean confusiones que afectan a varios agonistas. El trueque de cartas puede ser el motivo que haga mentir a los agonistas.

El recurso de dar palabra de matrimonio no tiene en estas piezas el valor que adquirió en la etapa de madurez de Lope. Se ubican en el tiempo no representado de las comedias y crean un conflicto de honor y honra que suele ser fundamental en las piezas. Casi siempre convierte a la mujer en agonista activo (con frecuencia disfrazada de hombre) que busca por todos los medios que el galán cumpla con la palabra prometida.

Las formas de entretener son algo más frecuentes que en el Lope maduro. No caen, por tanto, en desuso en la Comedia Nueva, aunque tampoco son de los procedimientos más empleados. Requieren de cierta extensión y de la participación de varios agonistas. Casi siempre se utilizan con el fin de dar

a conocer a determinados personajes y público la verdad sobre un asunto o los sentimientos de otros.

El momento de la noche es ahora aprovechado en más ocasiones para crear confusiones y engaños significativos para el desarrollo de la acción. Se registra la utilización tanto de la oscuridad natural de la noche como de la creada al apagar las velas. La oscuridad es recurso apropiado para el esconderse, el ocultar la identidad (funciona entonces en combinación con diversas prendas), el malentendido, las suplantaciones y los engaños cruzados. Crea situaciones muy rentables para el desarrollo de los temas principales de las comedias tanto para el amor, como para el honor y los celos. Puede suponer el momento de mayor complicación de la intriga y el inicio del desenlace. En la oscuridad creada conscientemente siempre existe un agonista que domina la situación. El momento de la noche suele ser significativo para la acción y puede tener cierta extensión en ella; cuando se dan ambos casos no es normal su repetición en las obras. La oscuridad, por otra parte, es convención adoptada por el público, que controla siempre los hechos acaecidos en ella.

4. Conclusiones

El recurso del engaño está también presente en la obra dramática de comediógrafos contemporáneos y posteriores a Lope de Vega. No es, por tanto, un elemento característico de un autor sino de una forma de hacer teatro de la que participa un número amplio de creadores. Aparece, sin embargo, siguiendo procedimientos y usos fijados por el Fénix, aunque a ellos se incorporan ahora algunos rasgos y nuevos valores. Este hecho indica de forma clara que no estamos ante un seguimiento servil de una fórmula completamente cerrada. Pero los añadidos enriquecen sólo tímidamente a un recurso que ya es muy fecundo, aceptado y reclamado por el público. En efecto, estos autores realizaron algunas aportaciones a la pauta marcada por el maestro, pero su contribución fundamental fue confirmar con el uso la fórmula que éste fue fijando a lo largo de su trayectoria teatral; lo hicieron hasta el punto de consolidar al recurso como uno de los rasgos esenciales, casi imprescindibles, de la dramaturgia barroca, donde el engaño es inherente al enredo, y el enredo es el teatro. De ahí precisamente que siga siendo un elemento caracterizado por su extraordinaria versatilidad y dinamismo, por la presencia notable en las piezas, por su capacidad para estructurar la acción y por presentar como soporte una técnica teatral, muy completa, donde tienen cabida los aspectos más variados. No cabe duda de que sobre todas estas características obró el ingenio y el gusto estético de cada uno de estos dramaturgos, por lo que conviene afirmar también que existen con frecuencia peculiaridades de uso del recurso en las distintas partes o la totalidad de la producción dramática de la mayoría de ellos.

Sea como fuere, el engaño en estas obras dramáticas de comediógrafos contemporáneos y posteriores a Lope de Vega aparece repitiendo básicamente los usos y procedimientos que habían sido utilizados y fijados por el Fénix. A la manera de Lope supieron consolidar un recurso que ofrecía enormes posibilidades creadoras, para convertirlo en parte integrante esencial de su forma de hacer teatro, en rasgo constituyente de la poética del género de la Comedia Nueva. Y lo hicieron sin servilismos, ofreciendo pequeñas aportaciones, matizando y también, no hay que olvidarlo, contando con el apoyo de un público entusiasta por sus obras. Ese fue, sin duda, el importante papel que desempeñaron en el desarrollo del recurso. Pero queda a Lope, sin embargo, el acierto de haber advertido desde el primer momento su valor y la destreza de haber fijado los procedimientos por los que su uso se regiría en el futuro.