

PROPUESTA METODOLÓGICA PARA EL ESTUDIO DEL ENGAÑO EN LA OBRA DRAMÁTICA DE LOPE DE VEGA

José Roso Díaz

RESUMEN

El objetivo del presente artículo es establecer las bases metodológicas que permitan realizar un análisis riguroso del recurso del engaño en la obra dramática de Lope de Vega. Para ello hemos procedido a estudiar un corpus amplio de las piezas teatrales que con seguridad pertenecen a este autor (un 55,5 % de su producción dramática conservada). Hemos fijado el campo semántico del engaño y valorado su incidencia en el mecanismo de construcción de la acción, se ha establecido una tipología de los engaños utilizados y determinado la relación de estos en el desarrollo de los temas de las obras y su incidencia en la caracterización y/o clasificación de los agonistas; se han definido también los distintos procedimientos de la técnica teatral que sigue el Fénix para la elaboración de los engaños. En definitiva, esta propuesta metodológica debe entenderse como introducción teórica al estudio del engaño en el teatro de Lope y, por ende, en el género de la Comedia Nueva y en la dramaturgia barroca.

ABSTRACT

The objective for the present article is to establish the methodological basis that would allow a strict analysis of the resource of trick in the dramatic works of Lope de Vega. To this end, we have studied a wide corpus of theatrical works that certainly belong to this author (a 55.5% of his preserved dramatic production). We have established the semantic field of trick and valued its incidence in the mechanism of construction and action, we have established a typology of the tricks used and determined the relationship of these in the development of the works' themes and their incidence in the characterization and/or classification of the agonists; we have also defined the different procedures of theatrical technique that the Phoenix follows for the making of tricks. Finally, this methodological proposal must be understood as a theoretical introduction to the study of trick in Lope's theater and, therefore, in the genre of the New Comedy and in baroque dramaturgy.

Este artículo pretende ser una primera aproximación a un análisis más riguroso sobre la presencia, utilización y tratamiento del engaño a lo largo de toda la producción dramática del Fénix. Para cumplir con tal objetivo resulta fundamental establecer el campo semántico del engaño, determinar su valor en el mecanismo de construcción de la acción y en su diseño de recepción, definir una tipología recurrente reveladora de una amplia gama de estrategias,

precisar los elementos de la técnica teatral utilizados para la elaboración de engaños, además de registrar las relaciones que establecen con los temas y fijar su importancia en la caracterización y/o clasificación de los agonistas. La perspectiva semiológica, que considera al teatro como espectáculo y lo aleja de concepciones arqueológicas, permitirá poner al descubierto la relación de complicidad entre dramaturgo y público y rastrear la comunicación escena-espectador.

1. El corpus de comedias objeto de estudio

Para realizar con rigor un estudio sobre el recurso del engaño en la producción teatral del Fénix hemos de centrarnos necesariamente en un conjunto amplio y representativo de obras. La elaboración de un catálogo que responda a tal objetivo es una tarea difícil y de la que dependerá la validez de los resultados obtenidos. Requiere partir del grupo total de comedias que la crítica previamente ha fijado como pertenecientes con seguridad a Lope. El criterio básico que seguimos para la construcción del corpus es el cronológico. Utilizamos, por tanto, el magistral trabajo de Morley y Bruerton, quienes fecharon todas estas obras dramáticas dentro de márgenes no excesivamente amplios, basándose en el uso de la métrica (1968). Ambos hispanistas catalogan como conocidas hoy de Lope 317 comedias, 27 muy probables y 77 dudosas. De esas 317 obras hemos analizado un total de 175, entendiendo que es una cantidad lo suficientemente representativa como para conseguir resultados exactos, científicos y definitivos. Hemos procedido al análisis total del corpus de comedias de su etapa de juventud (1588-1596) que fue delimitado por el profesor Jesús Cañas Murillo con la denominación de 'comedias del destierro' (1992), y al estudio de todas las obras del ciclo *de senectute* (1626-1635) fijado por el profesor Juan M. Rozas (1990). Únicamente recurrimos a la selección de obras en la etapa central de la producción del autor (1596-1626). De este período se conserva una cantidad de 252 comedias. Tal circunstancia explica que sea esta etapa la más estudiada en número de comedias y la necesidad de recurrir a una selección representativa de estas. En esta selección, hemos pretendido que queden representados todos los distintos subgéneros de la Comedia Nueva. En definitiva, el corpus objeto de estudio estaría formado por las 47 comedias del destierro, 110 de la etapa de madurez y las 18 correspondientes al ciclo *de senectute*, un 55,5 % de la producción dramática total conservada de este autor.

2. El campo semántico del engaño

Conviene señalar, en primer lugar, una amplia presencia en las comedias de términos pertenecientes al campo semántico del engaño, vehículo léxico de enorme utilidad sobre el que se construyen los más diversos enredos. Constituye, en realidad, un sector de vocabulario extraordinariamente variado. A partir de un número limitado de voces (las más genéricas, básicamente tres: "engaño", "mentira" y "fingimiento") Lope se vale de la sinonimia para desarrollar otras equivalencias, algunas de ellas ocasionales, que permiten definir las situaciones más distintas o a los personajes involucrados de una manera u otra en ellas. La expresividad de estas palabras queda potenciada en la mayoría de los casos mediante procedimientos variados, no excluyentes, que van desde el usual acompañamiento de adjetivos (en sus diferentes

grados y marcando siempre su carácter extraordinario) o la creación de expresiones y circunloquios, hasta repeticiones constantes en determinado fragmento, su utilización de manera ambivalente, pasando por juegos con sus antónimos básicos o su utilización en diálogos rápidos y entre exclamaciones o interrogaciones retóricas. Sus términos proceden de los orígenes más diversos (astrología, gramática, el bestiario, el mundo del juego o el léxico marginal de pícaros y ladrones), algunos de ellos muy barrocos (engaño, babel, enigma o laberinto) y reflejos sin duda de una imponente cultura. Estamos ante vocablos que nuestro dramaturgo toma de la sociedad, de su tiempo. En este sentido hemos de afirmar que el léxico es un instrumento inestimable para comprender mejor la repercusión de las costumbres sociales y de la mentalidad de una época en el lenguaje. No hay que olvidar que el Barroco es el período de la apariencia y de la teatralización de la vida, de la desconfianza en los sentidos ('gatos que son liebres' recoge Covarrubias) y del gusto extremado por lo laberíntico y confuso (Pfandl 1959). Por otra parte, no existe voluntad, al menos continuada o generalizada, de creación propia de términos, aunque de manera excepcional se pueda encontrar alguno ("engañamajaderos" por ejemplo). Tener como referente inmediato a la época permite afirmar que estamos ante un conjunto de palabras muy usual por entonces, hecho que se demostraría si atendiéramos a dualidades barrocas como la de apariencia/realidad, verdad/mentira o luz/oscuridad. Es también un campo semántico que debemos considerar abierto ante la posibilidad de encontrar nuevas voces o usos distintos de los ya registrados. Constituye, en cualquier caso, una nomenclatura más que suficiente para crear en la práctica dramática multitud de enredos. En este sentido, constatamos el paralelismo existente entre la presencia de estos términos y la importancia que adquiere el engaño en las obras. Este campo semántico estaría compuesto por los siguientes términos (Roso, en prensa): "aderezo", "alboroto" (implica confusión), "ardid", "arte" ("artimaña"), "artificio", "Babel" o "Babilonia", "befa", "bernardina", "burla", "caso", "concierto", "cifra", "chisme" (esta palabra tiene en esta época un uso predominante en registro coloquial), "combate", "cuento", "desconcierto", "embeleco", "embuste", "engaño", "enigma" ("enima" con la reducción del grupo consonántico), "equivoco", "enredo", "estratagema", "fábrica", "fábula", "farsa", "fingimiento", "filatería", "flor", "garatusa", "gatazo", "historia", "infierno", "ingenio", "invención", "ilusión", "invento", "jerigonza", "laberinto" (muy utilizado en la época para referirse al gusto barroco por lo confuso y aparente), "maña", "maraña", "máquina" ("machina"), "mentira", "mofa", "negocio", "quimera" ("chimera"), "revoltillo", "traición", "trama", "trampa", "traza" (alude a la habilidad del personaje para conseguir su propósito mediante engaños), "treta", "truco" o "yerro".

3. El engaño y la acción

3.1. Valoración del recurso del engaño

Desmenuzar las relaciones que existen entre engaño y acción resulta de enorme rentabilidad en buen número de ocasiones para conocer el proceso de creación y desarrollo de la intriga en las comedias. La valoración de estas relaciones permite afirmar que aparecen con bastante nitidez, por un lado, engaños que se convierten en elementos fundamentales sobre los que se edifica la obra y, por otro, engaños menores de incidencia mínima en la acción. En el

primero de los casos estamos ante engaños que aparecen normalmente al comienzo de la comedia (“Ponga la conexión desde el principio”, *Arte nuevo*, v. 232), casi nunca solos, y empiezan a crear la urdimbre compleja del enredo. La acción, que como mecanismo perfectamente cerrado se forma por la trabazón de unas cosas con otras, genera en su proceso de causa y efecto otros engaños que guardan coherencia con el inicial y terminan produciendo un efecto dominó en el que, al crear triángulos amorosos, desarrollar el tema del amor y los celos, cuestionar el honor y hacer o deshacer parejas, se ven involucrados todos los personajes, o al menos los más importantes. En estas obras el desenlace consiste en desmontar toda esa estructura y supone el conocimiento progresivo y total (siempre en el Acto III) de la verdad. Los engaños menores, por otra parte, son siempre episódicos y extirpables fácilmente de la acción. Su influencia no va más allá del límite natural de la escena en que se dan. Sin embargo, no por ello han de considerarse una de las zonas muertas que la propia obra dramática genera. Cumplen funciones concretas como la de provocar humor para relajar la tensión dramática, caracterizar de manera indirecta a los personajes o atrasar el desenlace.

Esta doble valoración del engaño, en cualquier caso, no debe hacernos considerar que éste, como recurso, sólo ofrece posibilidades de utilización muy rígidas. Su ubicación en los actos de la comedia refleja enormes posibilidades y variantes. El panorama teórico que identifica el Acto I con el planteamiento (“En el primer acto ponga el caso”, *Arte nuevo*, v. 298), el Acto II con el nudo (“En el segundo enlace los sucesos”, *Arte nuevo*, v. 299) y el Acto III con el desenlace (“De suerte que, hasta el medio del tercero/Apenas juzgue nadie en lo que para”, *Arte nuevo*, vs. 300-301) puede verse modificado en la práctica dramática del uso de engaños. Así, el nudo se puede adelantar al final del primer acto mediante mentiras estratégicamente situadas que aprovechan además las posibilidades que ofrece en estas obras el entreacto. Pero puede también atrasarse y ocupar buena parte del Acto III, donde el desenlace queda limitado a su parte final. Este, por otra parte, puede adelantarse o ‘falsamente adelantarse’ para convertirse en nuevos enredos que confunden a personajes y público, hecho que lo retarda aún más. En el nudo, además, se registra el fenómeno de la superposición o acumulación de engaños que supone una sucesión rápida de éstos (uno tras otro) en corto espacio de tiempo, no con la misma intención, casi nunca con los mismos personajes y siempre sin ser reconocidos como tales. La ubicación de engaños se convierte, por tanto, en un elemento que advierte de la riqueza dramática que existe tras el engaño.

3.2. Formas de introducción de los engaños en la construcción de la acción

El considerar a la acción como proceso dinámico de construcción de la obra permite abordar algunas situaciones significativas para este estudio. La presentación de engaños como verdades para aclarar luego que no lo son, o engaños que para ser reconocidos como tales precisan del desarrollo de la acción, la ocultación de datos necesarios para interpretar de manera correcta determinados sucesos o el desfasaje de información constituyen elementos de primer orden para alcanzar una total comprensión de la utilización que se hace del recurso que analizamos y para conocer sus incidencias en el mecanismo de creación de las obras. Estos factores tienen una capacidad suficiente para provocar embrollos de consideración y a largo plazo.

Según quiera construir la acción nuestro dramaturgo se vale de técnicas diferentes de introducción en ella de las mentiras. Puede presentarlas primero para desarrollarlas más tarde,

con lo que permite al espectador conocer los engaños y enredos que se van a producir, los personajes que los harán y el porqué. El engaño se puede preparar e inmediatamente desarrollarse, aunque lo normal es que medien entre una parte y otra del proceso varias escenas (eventualmente un acto). La ejecución de estos engaños preparados puede hacerse por partes o de una sola vez. En algún caso, no se llevan a la práctica o se realizan en el entreacto con lo que se logra confundir al espectador. Otras veces su realización se repite en dos ocasiones o más. Como técnica inversa a ésta, el dramaturgo emplea la improvisación con engaños. Se trata siempre de engaños no meditados que un personaje, sin controlar suficientemente sus efectos (que pueden llegar a hacerlo víctima), hace sobre la marcha para salir del paso y superar una situación de cierta dificultad. Requiere una gran habilidad y son siempre arriesgados, puede incluso que no creídos. De esta forma el dramaturgo puede confundir al espectador y a los agonistas o caracterizar a los personajes por su pericia para superar sus obstáculos, cara al logro de un fin normalmente noble. Por otra parte, algún engaño menor es utilizado como técnica de hilar escenas. Se trata del 'fingir nueva conversación' ante la llegada de otros personajes. Con ello se permite unir dos escenas, la primera de las cuales desarrolla cierto asunto que es modificado por la incorporación en la segunda de nuevos agonistas.

3.3. El engaño en la modulación de la acción

La repetición de engaños, los que son cruzados o múltiples, los que aparecen sin escenas, aquellos que no se resuelven o los juegos con la verdad, forman las otras estrategias de las que se vale nuestro recurso para modular la acción de las obras (Roso, en prensa).

La repetición de engaños presenta modalidades que crean diversos grados de complejidad en el enredo. Destacamos dos: los engaños reincidentes y los engaños en eco. Los primeros se repiten varias veces en la acción con la intención de que determinados agonistas los crean y el público los conozca. Los segundos suponen un fenómeno de expansión del engaño al llegar a un número mayor de actantes. Estos, que crean embustes mayores, son reproducidos siempre por personajes que ya 'han caído' en él.

Los engaños cruzados generan situaciones peculiares de confusión que el público siempre domina. Se trata de la reciprocidad por parte de los personajes en el hecho de mentir. Estos, en su seguridad sobre el control de la situación, desarrollan importantes complicaciones en la acción.

El engaño múltiple es aquel que reúne mentiras sencillas o simples que aparecen casi juntas, bajo una misma intención de fondo, para provocar un fin determinado. Funciona como bloque unitario, requiere la participación de bastantes personajes y logra por lo general su objetivo.

Los engaños sin escenas son aquellos que no aparecen en la representación aunque sí lo hagan los efectos que provoca. Este recurso guarda estrecha relación con los comienzos *In medias res*, las voces en *off* y la prehistoria de la comedia, con la sucesión de hechos no representados paralelos a una escena concreta o con el valor del entreacto. En ocasiones al inicio de un acto, el dramaturgo recurre a parlamentos largos para narrar engaños que han ocurrido fuera de la escena. Es una forma de actualizar el conocimiento que el auditorio tiene sobre la historia y los agonistas de la comedia.

Nuestro autor, además, emplea la verdad como un elemento básico en la creación del enredo al establecer con ésta juegos muy sutiles que se basan en su dosificación consciente.

El recurso presenta enormes posibilidades. Una verdad no dicha en su momento, o dicha sólo a medias, una verdad prematura o parcial (que forma parte de una mayor y definitiva conocida en el momento del desenlace) puede provocar una gran confusión. Significativos son los casos en los que este juego supone la pérdida del control de la acción por parte del personaje engañador que pasa a ser no un simple sino el mayor de los engañados. La verdad, por tanto, con su doble valor, se convierte en un arma de doble filo para el dramaturgo y no siempre significa para los agonistas el poder absoluto sobre los demás.

Menos importancia adquieren para la acción aquellos engaños, no usuales y con frecuencia tardíos, que no se dan a conocer o resuelven bien porque sucesos posteriores le quitaron su lógica (su sentido), porque son prácticamente insignificantes o posibilitan el final feliz.

3.4. Momentos específicos de la acción en el desarrollo de los engaños de la comedia

Existen momentos específicos en el desarrollo de los engaños que por su recurrencia adquieren especial relevancia. Unos aluden a las felicitaciones que reciben los agonistas cuando sus mentiras triunfan. Estas felicitaciones marcan un *relax* en la acción, dan a conocer los resultados de alguna mentira y a los partidarios de quien las hace. Otros se refieren a crisis de credibilidad muy relacionadas con los miedos a mentir y con formas para el fortalecimiento de los engaños poco creídos o de los que se duda. Algunos, por otra parte, establecen las bases sobre las que se reconduce la acción. Es el caso del negar embustes ya realizados o la determinación tajante de un agonista a seguir mintiendo. Al final, de forma casi siempre breve, se expresan los perdones últimos (también generales) por las confusiones creadas, hecho que posibilita la felicidad de los personajes principales.

4. Hacia una tipología de engaños

Explicar el proceso del que se vale Lope para crear su ingente producción dramática requiere destacar la importancia de la utilización de distintos procedimientos simplificadores en la construcción de esas obras. En una época en la que el público, ávido de teatro, devora las comedias, todo dramaturgo de fama escribe a ritmo de vértigo y, casi por necesidad para facilitar su tarea, se vale del esquematismo como técnica fundamental de creación. Esta simplificación recurre a procedimientos variados que van desde el contagio, aprovechamiento o mezcla de elementos de unas obras a otras hasta la utilización en esas piezas de fórmulas previas, clichés prefijados sobre los que se desarrollan sus argumentos. Abordar esta empresa no es, sin embargo, nada fácil debido sobre todo a la necesaria búsqueda de la variedad y de la espectacularidad que evite el cansancio del espectador y la consecuente ruina de teatros y comediógrafos (Pérez y Sánchez Escribano 1961: 66). La repetición de fórmulas, por tanto, no es *per se* suficiente y requiere de la habilidad añadida de variarlas continuamente. Es precisamente la oscilación entre variedad y recurrencia lo que vertebra la descripción de los engaños que aparecen en la comedia.

La primera característica definidora de los engaños registrados es la ausencia de monolitismo. No sólo encontramos en las comedias un número considerable de engaños y niveles de importancia en ellos bien diferentes, sino también una gran variedad en los mismos. Esta, que se da de manera general en el corpus y concretamente en algunas obras, permite un abanico amplio

de posibilidades. Lope, sin embargo, acude una y otra vez al uso de determinados engaños que terminan convirtiéndose en motivos recurrentes, en algún caso casi en parte de su poética (el engañar con la verdad, el hablar equívoco o la mujer vestida de hombre). La frecuencia de uso, por tanto, nos permite abordar la tarea de proponer una tipología de los engaños utilizados en estas obras dramáticas al facilitar el establecimiento de la diferencia entre unos engaños recurrentes (tipos específicos) y otros ocasionales y de difícil sistematización. Entendemos 'engaño-tipo' como cada uno de los modelos que presentan características y funciones distintivas e inventariables utilizados por nuestro comediógrafo para introducir y desarrollar de diferente manera enredos. Indudablemente es imposible reducir a tipos todos los engaños de las comedias puesto que los hay que responden a la construcción exclusiva de una obra, cumplen una función y no vuelven a registrarse. Pese a ello en las comedias predominan siempre los engaños contruidos sobre un tipo determinado a los engaños sin tipo. Nuestra tipología deja a un lado esos engaños exclusivos elaborados de manera libre para centrarse en sus opuestos, de estudio mucho más rentable. La cantidad de tipos identificables, en un número de nueve, muestra la capacidad de nuestro dramaturgo de creación y utilización de engaños específicos.

Los tipos de engaños que registramos son los siguientes:

- 1) Malentendidos
- 2) Fingimientos y disimulos (pequeños pecadillos de amor).
- 3) Identidades ocultas y mudanzas del ser.
- 4) El fingir enfermedades.
- 5) Secretos engañosos.
- 6) Las verdades a medias.
- 7) Engaños infructuosos.
- 8) Los engaños jocosos.
- 9) El engaño malicioso.

Todos ellos pueden definirse de manera nítida y distintiva. No son incompatibles, permiten desarrollos diferentes de los temas tratados en las comedias y presentan grados de importancia en obras concretas y frecuencias de uso dentro del corpus muy dispares. Además, no maduran al mismo tiempo, pueden presentar peculiaridades en cada época y/o variantes.

4.1. Malentendidos

Los malentendidos, equivocaciones en la comprensión de un asunto, pueden ser intencionales (existe voluntad por parte del personaje de engañar con el fin de lograr un objetivo concreto) o no intencionales (los personajes se engañan sin ser conscientes de ello). Ambos crean confusiones de consideración y establecen un contraste entre agonistas activos dominadores de la verdad (que los conduce al éxito definitivo) y aquellos otros víctimas de sus propios engaños que lo enredan todo mas sin entender nada. Dentro de los intencionales distinguimos *El engañar con la verdad*, fruto de no compartir el mismo conocimiento del mundo y de los hechos y dejar que el oyente entienda según su deseo, y *El Hablar equívoco*, es decir, de manera lo suficientemente ambigua y velada como para que pueda ser interpretado por el oyente de manera incorrecta y no eficaz para sus intereses. Los no intencionales son, a su vez, dos: *El engañarse*

(resultado de una mala interpretación de los hechos) y, como forma más específica de éste, *El engaño a los ojos*, causado por el primero de los sentidos, muy convincente y difícil de justificar.

4.2. Fingimientos y disimulos

Los fingimientos y disimulos son engaños menores relacionados siempre con el tema del amor, no esenciales para el desarrollo de la acción, que posibilitan la superación a favor de una situación concreta o la comunicación de la pareja de amantes. Normalmente forzados, pueden significar un paso muy tenue en la consecución del final feliz por medio del matrimonio. Se construyen sobre una serie limitada de motivos: el cambiar de conversación, el fingir desmayarse o caerse (muy significativo en los casos del intercambio de papeles o cartas), hacer salir a otro personaje (casi siempre criados o amigos) de manera apresurada de la escena o convencer de que se realiza una actividad diferente (dar lección o leer, por ejemplo) a la verdadera (hablar de amor).

4.3. Identidades ocultas y mudanzas del ser

Uno de los engaños más dinámico y de mayor aparición en las comedias es el de tener la identidad oculta o mudada con el fin de no ser reconocido. El cambio de persona trae consigo mudanzas en la forma de vestir, hablar (adoptado generalmente por convención), en el nombre o en la ocupación (fingir algún oficio nuevo) y presenta matices y gradaciones variadísimas. Los cambios de vestido y de nombres pueden, incluso, llegar a ser fundamentales. Determinadas prendas del vestuario más habitual (mantos, velos y embozos) permiten conocer sin ser conocidos y crean, sobre todo en el ámbito de lo público, una serie de confusiones que terminan en un auténtico juego de dudas que pretende descubrir quién es quién. Los cambios de nombre guardan coherencia con el tipo de personalidad que el agonista pretenda fingir (de nobles, de campesinos, de hombre, de moros o judíos), pueden llegar a tener un carácter simbólico y ser utilizados tantas veces como de ellos se necesite (hasta tres nombres presentan algunos personajes). Como principio de definición o de identificación verdadera en el tiempo en el que el cambio de personalidad dura, los agonistas recurren con frecuencia a la fórmula "soy quien soy", frase estereotipada que expresa la forma y explicación del comportamiento del individuo que la pronuncia. La mujer vestida de hombre constituye la variedad más empleada en estos casos, dado que era un elemento erótico de primer orden muy del gusto del público ("Y escribo por el arte que inventaron/los que el vulgar aplauso pretendieron", *Arte nuevo*, vs. 45-46). Se trata siempre de agonistas activas, de espíritu audaz o travieso que no dudan en convertirse en hombres para conseguir sus objetivos. El recurso entra en las obras unas veces como motivo principal, y en otras como circunstancial sin apenas desarrollo y pronto descubierto. Permite la aparición del tema de los amores homosexuales ridículos y genera con frecuencia reflexiones sobre su credibilidad o dudas. Su contrario, el disfraz femenino del hombre que se finge mujer, es bastante más raro.

En otras ocasiones al personaje le es más rentable para sus intenciones, no inventar una nueva identidad sino adoptar y adaptarse a la de otra ya existente. Es decir, hacerse pasar por un personaje que está fuera de escena. Aunque la suplantación de agonistas puede crear marañas importantes, en realidad es bastante más normal que no tenga desarrollos amplios, cumpla la función específica para la que fue ideada y sea conocida sin más por todos.

4.4. Fingir enfermedades

No tan utilizado como tipos anteriores, aunque con una presencia destacable en las obras, el fingir enfermedades se convierte en un medio eficaz para la consecución de los objetivos del personaje. De hecho otorga a los agonistas una situación privilegiada de dominio de la acción, tardan en descubrirse y generan otros engaños entre los que destacan aquellos que proponen una fórmula de cura (particularmente los matrimonios fingidos). Las enfermedades fingidas más usuales son la bobería, la locura, la melancolía, la enfermedad de amor y la mudez. Se relacionan con el tema del amor, requieren de la alianza tácita entre dramaturgo y público, exigen la presencia de un agonista cómplice y son conocidos antes o después por todos los personajes, lo que permite a su vez la rehabilitación social del fingidor, el reconocimiento de su sagacidad y la valía de los resultados obtenidos.

4.5. Secretos engañosos

El conocimiento de la verdad, como sabemos, representa para los personajes el poder en la comedia. De esta forma se registran secretos (verdades que permanecen ocultas), conocidos por pocos agonistas, que van a producir situaciones de incomprensión, confusiones y enredos a lo largo de las obras. Suelen aparecer pronto, descubrirse tarde y equivocarse también al público. Se trata generalmente de matrimonios ocultos y de los orígenes difusos de algún personaje. Con frecuencia complican la acción sin existir voluntad por parte de los agonistas de buscar y lograr tal efecto.

4.6. Las verdades a medias

Forma aún más específica de crear engaños por medio de la verdad es aquella que consiste en no decir la toda, lo que significa de hecho desvirtuarla para presentarla conforme a los intereses del personaje. En efecto, las verdades a medias se valen del lenguaje vago, de la elusión de nombres propios y del silenciar fragmentos considerables de información para crear enredos.

4.7. Engaños jocosos

El engaño jocosos es aquel que toma como base la broma. Son siempre episódicos y en poco o nada afectan al desarrollo de la intriga. Pretenden provocar mediante el humor un descenso de la tensión dramática, el atraso del desenlace, fortalecer la relación de la pareja de amantes o caracterizar el amor que ésta se tiene. Son engaños que surgen siempre en el plano de la confianza y de la amistad (entre hermanos o amigos, entre criado y amo o en la pareja de amantes). Con frecuencia estos personajes hacen a este tipo de engaño sinónimo de diversión, meras formas de entretener y pasar el tiempo. La burla inicial acaba con su reconocimiento, la restauración de la verdad y la sinceridad del agonista engañador.

4.8. Engaños maliciosos

A los engaños generados por una intención malsana que pretende a toda costa la consecución de un fin los llamamos engaños maliciosos. Realizados por agonistas que ejercen una

influencia negativa sobre las decisiones de otros, suelen aparecer pronto, crear el nudo de la acción, tardar en resolverse y suponen al final, en la mayoría de los casos, el castigo del personaje engañador (la deshonra, la muerte, la enemistad de los demás o el destierro). No son frecuentes, caracterizan negativamente al agonista que los realiza, provocan perjuicios de consideración a otros y desarrollan temas como el deseo de poder, la deshonra, los celos y el amor. Se trata a veces de auténticas calumnias.

4.9. Engaños infructuosos

Se constata también la presencia de una serie de engaños que no cumplen con los objetivos para los que fueron creados y se convierten en pretendidos (si únicamente se preparan) o fracasados (si también se realizan), infructuosos en todos los casos con respecto a la intención original. Son mentiras puestas en duda e identificadas como tales que pueden significar una inversión en los agonistas que dominan la verdad y el desarrollo de la intriga. Además, no son abundantes, caracterizan a los personajes que los realizan (obligados con frecuencia a mentir) y se relacionan con el tema del amor y de los celos. Constituyen a veces una forma de conseguir más enredos. Nunca gratuitos y por lo general episódicos, tienen siempre una función.

En cualquier caso, nuestro dramaturgo no utiliza con excesiva rigidez estos tipos y puede recurrir a una técnica de sincretismo que consiste en la acumulación de éstos (varios, al menos dos) para la elaboración de un engaño. Esta técnica confirma las faltas de pureza de los distintos tipos y genera un fenómeno de imbricación muy rentable y enriquecedor para la construcción de la comedia. A veces la mezcolanza de tipos resulta difícil de percibir. En ella casi nunca se puede determinar el predominio de unos sobre otros. Existen, además, incompatibilidades de unión. En la práctica unos se imbrican con una mayor frecuencia que otros. En este sentido los más usuales son los engaños que toman como base la fusión entre el tipo de engañar con la verdad y el de la verdad a medias o entre el tipo del engañar con la verdad y el hablar equívoco. Conviene, en fin, no confundir la imbricación de engaños, que responde a una mezcla de tipos, con el fenómeno de la acumulación de éstos, relacionado con formas de construir la acción.

En definitiva la tipología propuesta tiene validez, con matizaciones, en todas las etapas de la producción dramática del Fénix. Presenta como características la variedad, el dinamismo y la versatilidad. Es reflejo en buena medida del peso tan destacado que el engaño tiene en este teatro y en la poética que lo sustenta.

5. Los agonistas en la elaboración de los engaños

El engañar no es característica exclusiva de cualquiera de los tipos o personajes que aparecen en la Comedia Nueva. En realidad, todo agonista, independientemente de su edad, sexo, oficio, clase social o papel desempeñado en la obra puede efectuar engaños. Pueden todos engañar a todos. En efecto, viejos y jóvenes, mujeres y hombres, campesinos, nobles y criados desarrollan en conjunto los más diversos enredos y anulan cualquier posibilidad de establecer dentro de la representación una definición social de personaje engañador. Desconocemos si tal hecho refleja con certeza la situación real de la época, si tiene una base social que

el Fénix supo captar para su teatro. Más rentable nos parece, sin duda alguna, atender a su significación y a su resultado que permitirá confirmar la variedad de circunstancias y agonistas vinculados de distinta manera al desarrollo de los engaños. En la ficción teatral la consideración del engaño y de los agonistas engañadores no tiene por qué ser negativa. No es, de hecho, casi nunca negativa. En la mayoría de los casos se persigue alcanzar un fin noble, tienen una digna justificación. Socialmente la realidad era muy diferente. Para el pensamiento barroco la consecuencia social de la mentira adquiere una significativa gravedad al anular del personaje (sobre todo si es noble) su valor y credibilidad. En este sentido la sociedad fue tomada sólo hasta cierto punto como modelo para crear ejemplos verosímiles sobre los que construir agonistas y engaños.

En la práctica resulta imposible estudiar a los personajes en relación con el engaño si no se tienen en cuenta a su vez la acción y los temas. Por tanto resulta acientífica, maniquea y falsa la subdivisión de los agonistas en engañadores y engañados porque al no atender al progreso de la acción, no contempla las sorprendentes inversiones que se pueden producir y limitan a una dualidad los distintos posicionamientos que los personajes adoptan ante los engaños. Los temas que se desarrollan en la comedia (el amor, los celos y el honor fundamentalmente) constituyen la serie de motivos por los que los personajes se convierten en engañadores activos, las causas por las que llenan de sentido sus intervenciones. Así, un agonista puede controlar el desarrollo de la intriga mediante la realización de engaños que, en un momento dado, lo convierten en víctima de las confusiones creadas para encumbrar a otros que descubren la verdad y la aprovechan en beneficio de sus intereses. Algunos engañan sin ser conscientes de ello y otros son engañados durante mucho tiempo. Los hay que, aprovechándose de los lazos de la confianza, aconsejan mentir a los amigos, a veces para alcanzar el provecho propio. Tampoco faltan los que ante una solicitud de ayuda se ven obligados a mentir, no sin miedo y haciendo en ocasiones como que representan un papel. Menos abundantes son aquellos que reprochan a otro el haber creído con suma facilidad determinado engaño por no someterlo a una prueba o comprobación. Encontramos, además, reflexiones sobre el hecho de engañar y el recurso de los orígenes ignorados y de las crisis de identidad, formas ambas que permiten conocer y explicar al espectador el comportamiento y la actuación de determinado personaje. Estas funcionan como comunicación dramaturgo/espectador pues suelen dar información a los segundos para que interpreten correctamente algunas situaciones que confunden a los personajes.

Este complejo panorama requiere de un orden que permita su análisis. En primer lugar se puede afirmar que el engaño, aunque más importante para la construcción del enredo, es decisivo también como motivo para caracterizar, en las obras en que se da, a los agonistas. Posibilita una clasificación que comprende cinco grupos distintivos de personajes ante el engaño. Es la siguiente:

- 1) Los engañadores (presentan a su vez subdivisiones conforme al ánimo que les lleva a hacer los engaños).
- 2) Los engañados de larga duración.
- 3) Los engañadores o engañados reversibles (engañadores engañados y engañados engañadores).
- 4) Los consejeros.
- 5) Los obligados a mentir.

5.1. Los engañadores

En el primer grupo básicamente podemos diferenciar entre la figura del engañador permanente y la del engañador circunstancial. El primero es aquel agonista que, con la voluntad firme de mentir para la consecución de sus fines, maneja casi desde el principio la construcción de la acción, permitiendo el nudo y el desenlace final de la pieza. Hombre o mujer, auténtico estratega, es activo, decidido. Aparece en comedias donde la mentira adquiere importancia, tarda en descubrirse y son pocos los personajes que engañan. Con frecuencia necesita del apoyo de otros agonistas para que sus enredos alcancen el éxito. Puede, incluso, que tenga que hacer un solo engaño o muy pocos. El ánimo que lo mueve a veces es noble y digno de ser alcanzado. Entonces desarrolla el tema del amor, de los celos y del matrimonio. Otras, sin embargo, actúa conforme a un propósito malsano (normalmente mediante la acusación falsa) y provocan la aparición del tema del amor lascivo, del ascenso de poder, de la avaricia, de la envidia, los celos o la deshonra. En este caso, como agonista negativo, ni es perdonado ni logra su objetivo.

El engañador circunstancial es aquel que realiza determinado engaño (a veces para beneficio ajeno), considerable o no para el desarrollo de la acción, con el fin de lograr un propósito o efecto casi inmediato. No tiene como empresa la consecución a largo plazo de un fin a través del engaño. Puede no dominar totalmente el desarrollo de la intriga y terminar siendo engañado. Más frecuente que el anterior, realiza por lo general engaños secundarios. Sus mentiras son pronto descubiertas, al menos parcialmente, por el resto de los personajes y tienen como móvil en la inmensa mayoría de los casos al amor.

5.2. Los engañados de larga duración

Son las víctimas continuadas de las mentiras realizadas, los confundidos de principio a fin conforme a la voluntad e intereses de los engañadores. No reconocen, identifican o descubren engaño alguno, jamás controlan la acción ni generan de manera consciente o indirecta otros enredos y únicamente conocen la verdad en el momento del desenlace. Son agonistas secundarios para el desarrollo de la acción, en ocasiones varios en una misma obra, que se ven afectados por los enredos urdidos. A veces manifiestan la incomprensión de las confusiones en las que se encuentran. Aparecen en comedias en las que el engaño adquiere un papel destacado como elemento constructivo. Suelen perdonar y aceptar la nueva situación, hecho que posibilita el final feliz.

5.3. Los engañadores o engañados reversibles

Un agonista puede ser engañador y engañado o viceversa, en un mismo momento o con posterioridad a él. Esta reversibilidad se constata en las obras si abordamos el estudio de los personajes atendiendo a la acción no en un corte vertical sino transversalmente, como proceso dinámico.

Cuando el personaje engañador es engañado, a la vez que realiza su mentira, suele creer que controla la situación y la verdad, no reconoce el engaño que sobre él opera ni el motivo que lo ha provocado. Supone la utilización en la comedia de este recurso por más de un

agonista y permite al dramaturgo desarrollar la intriga con complejos enredos que impiden conjeturar cualquier desenlace. En otras ocasiones el personaje engañador resulta más tarde engañado debido casi siempre a la pérdida del control de los hechos generados por sus propios engaños. Ocurre normalmente a finales del Acto II y, sobre todo, en el Acto III, puede malograr el éxito de los propósitos de ese personaje y conducir la intriga al desenlace.

Por otra parte el engañado puede descubrir el engaño que otros han tejido y, a partir de este conocimiento, pasar de manera activa a engañar y generar confusiones. Pero a veces también, sin ser conscientes de ello y, por tanto, sin ningún plan previo o voluntad, se convierten en auténticos personajes torbellinos cuyas acciones, sin regulación alguna, afectan a la práctica totalidad de los restantes agonistas. Los primeros crean siempre menos enredo que los segundos.

5.4. Los consejeros

La figura del consejero se corresponde con la del personaje que, ligado a otro por fuertes lazos de amistad, le recomienda mentir para bien encauzar el logro final de sus intereses. Son agonistas cómplices, concedores plenos y analistas de las circunstancias de sus amigos, que proponen la mentira como solución y animan a llevarlas a la práctica o, incluso, lo efectúan sin más. Los personajes a los que ayudan recurren a ellos para comentarles los efectos causados por los engaños realizados y la conveniencia de elaborar otros nuevos. A veces, sin embargo, se mueven buscando exclusivamente su provecho. En tales casos incitan a mentiras que sólo redundan en su propio beneficio y acarrearán perjuicios de diferente consideración a los demás. Pueden también ser consejeros de varios agonistas. Entonces, al conocer las intenciones de cada uno, dominan en su totalidad la acción, a su gusto hacen y deshacen con entera libertad.

5.5. Los obligados a mentir

Existen agonistas cuya intervención se hace necesaria para que consigan sus objetivos los engaños e intereses de otros a los que se sienten obligados por vínculos como el de la amistad, el parentesco o la obediencia. Confidentes y cómplices forzados se ven abocados a aceptar la imposición de otras voluntades y responden con sus mentiras, que con frecuencia no desean hacer, a las peticiones de ayuda de sus compañeros. Estos, que dicen poner la vida en sus manos, les prometen recompensas para cuando se alcen con el triunfo final en sus asuntos que son generalmente de amor. Ejecutan con frecuencia engaños preparados con anterioridad. A veces mienten con agrado, otras muestran sus miedos (auténticas quejas) a llevar a cabo esos engaños por los riesgos y castigos que conllevan. En repetidas ocasiones estos personajes (criados fundamentalmente) consideran el hacer estas mentiras como la representación de un papel, hecho que supone la ruptura de la ficción teatral al dudar de tal papel, ensayarlo o creerse actor. En realidad las peticiones de ayuda se convierten en mecanismos de primera magnitud para el desarrollo de los conflictos ya que todos piden ayuda y éstas se cruzan, se interfieren y logran un efecto contrario al buscado.

No abandonamos, además, este estudio sin exponer antes varios recursos utilizados por nuestro comediógrafo para caracterizar, potenciar y explicar el comportamiento de determinados agonistas. Son tres:

- a) Las reflexiones sobre el hecho de engañar.
- b) El recurso de los orígenes ignorados y las crisis de identidad.
- c) Reproches a quien todo lo cree con facilidad.

a) Las reflexiones sobre el hecho de engañar. En las comedias en que el recurso del engaño adquiere destacada relevancia, los agonistas engañadores establecen unas reflexiones sobre el hecho de mentir que recogen sus dudas, determinaciones, incomodidades o arrepentimientos. Permiten una caracterización indirecta (normalmente positiva) del personaje en cuestión, se desarrollan a través de los soliloquios y los apartes y constituyen una forma de comunicación con el espectador que queda situado en un lugar privilegiado de conocimiento con respecto a los restantes personajes. Estas reflexiones suelen repetirse a lo largo de la comedia, estar ubicadas estratégicamente y suponer el dominio de los engaños y el control sobre la verdad.

b) El recurso de los orígenes ignorados y las crisis de identidad. El recurso de los orígenes ignorados consiste en presentar a agonistas que desconocen la calidad de sus ancestros y, por tanto, no pueden definirse conforme a ellos, aunque actúen como le es propio a los miembros de la clase a la que sin saberlo pertenecen. Generan en los personajes auténticas crisis de identidad que los llevan a engañarse o fingir lo que ya son. El recurso se construye a veces de tal forma que el público no lo reconoce aunque siempre termina por ser descubierto por otro personaje (villano o noble viejo que cuenta cómo siendo niño éste llegó a sus manos). Es muy utilizado para desarrollar el tema del amor (la imposibilidad del amor de una pareja socialmente desigual) y los celos. Efectúa cambios sorprendentes, muy barrocos, que permiten el final feliz. Este recurso verdaderamente es reflejo de una de las características más peculiares del barroco, la antítesis. Esta surge ante la imposibilidad de captar la realidad y permite la construcción de unas obras que estriban en la certidumbre, en el sistema de opuestos ser *ver-sus* parecer (Pérez y Sánchez Escribano 1961: 106).

c) Los reproches a quien todo lo cree con facilidad. Aunque menos frecuentes que los dos anteriores registramos también la existencia de reproches de unos agonistas a otros por creer cuanto se les dice sin someterlo a comprobación previa alguna. Estos reproches aparecen cuando cierto engaño (pocas veces todos) ha sido descubierto y pretenden prevenir de la existencia de alguno más, justificar la actuación poco acertada de un personaje o dar a conocer las intenciones de otro. Son quejas rápidas que se dan sobre todo en las reconciliaciones de los amantes, tras los enfados por celos, o en la restitución de un personaje que había sido inhabilitado, deshonrado y castigado sin merecerlo.

6. El engaño y los temas en las comedias

Conviene señalar que el engaño no es fortuito (no se miente porque sí), siempre tiene un motivo, una causa, una función que es preciso conocer para abordar la tarea de definir su valor ante los temas que aparecen en las comedias. En casi todas las piezas que integran el corpus seleccionado aparece, aunque con suerte diversa. El engaño presenta diferencias de una obra a otra en su número, ubicación y función. Pocas piezas no recogen ninguno y en la mayoría tienen una

actuación destacable pero sólo a veces relevante. Se utiliza para caracterizar indirectamente a los agonistas y desarrollar la práctica totalidad de los temas de la comedia.

En realidad Lope hace una auténtica jerarquización de los variados temas que se registran en su teatro. Estos se pueden ordenar en dos grupos básicos. El primero estaría formado por aquellos que aparecen en un número considerable de textos, tienen amplio tratamiento y resultan, en definitiva, recurrentes y esenciales en sus obras. Es decir, el amor, el honor y la honra ("Los casos de honra son mejores/porque mueven con fuerza a toda gente", *Arte nuevo*, vs. 327-328), los celos (a veces sólo recurso), las relaciones paterno-filiales, el humor y la mujer. El segundo aglutinaría una serie de temas menores de claro carácter secundario que aparecen en varias obras con importancia diversa y nunca en muchas ocasiones. Entre ellos estarían la fortuna, el ascenso de poder o la ambición, la envidia o la mudanza. Para ambos grupos el engaño, bajo formas que ofrecen múltiples variantes y peculiaridades de tratamiento, se convierte en un instrumento eficaz sobre el que desarrollar los distintos temas. Pero no para todos llega a tener igual importancia. Adquiere especial significación para la mayoría de los temas del primer grupo, sobre todo para el del amor, en sus diferentes formas (correspondido, no correspondido, erótico o ridículo). Así, juega un papel destacado en un subgénero de la comedia, la llamada de capa y espada, creada a partir de complejos e ingeniosos enredos en las que domina siempre el tema amoroso en un ambiente urbano y coetáneo. En estos casos, engaño y enredo llegan a igualarse como si fueran sinónimos (Wardropper 1967: 689-94). Se trata de una comedia que tiene una misión esencialmente lúdica y constituye el territorio del juego, del azar, de la imaginación y de lo inverso, ingredientes perfectos para lograr el fin último de interesar y entretener al público. El engaño reivindica con una función esencialmente lúdica lo carnavalesco y saturnal, el mundo al revés, que termina siempre con la sumisión al orden establecido. Con frecuencia, sin embargo, provocan interesantes fenómenos de cruzamiento de unos temas con otros (el amor y los celos; el amor, el honor y los celos; el amor y el honor o la ambición, el amor y el honor por poner unos ejemplos) o desarrollos paralelos de varios con lo que se crean confusiones mayores que afectan a todos los agonistas. El engaño, por tanto, puede surgir en el desarrollo de un tema y generar a su vez otros que hacen la madeja del enredo. En ocasiones, incluso, no se puede determinar a qué tema se debe más como recurso por ser imprescindible para varios a la vez.

Existen, en cualquier caso, obras en las que la mentira adquiere un papel fundamental por ser el motivo estructurante del enredo, por tener peso específico propio para lograr efectos que crean tanto el planteamiento y el nudo como el desenlace de la acción. Entonces se convierten en el material primero del que se vale el dramaturgo para edificar la comedia. Es esta valoración lo que permite hacernos reflexionar sobre la posibilidad de considerar en algún caso al engaño no como recurso sino como auténtico tema. La mentira, sin embargo, rara vez tiene por sí sola razón de ser. Difícilmente es separable de los otros temas. Además nunca se hace apología del engañar (las determinaciones a seguir mintiendo no lo son), ni se definen de manera teórica los engaños. En alguna comedia (en las que aparece la acusación falsa, por ejemplo) la mentira adquiere la categoría de tema pero siempre relacionado de manera directa con otros primordiales tratados en ella.

En general el engaño en las comedias es motivo más o menos importante cuya presencia aparece subordinada a los temas de las obras. Es un recurso, un medio para la consecución de un fin. Únicamente en algunos casos funciona como verdadero tema. Es decir, puede ser tema

circunstancial, pero no secundario. Además, sólo tras el análisis valorativo individual de cada comedia podremos sostener tal afirmación. En definitiva, recurso con frecuencia básico para desarrollar los temas, sólo eventualmente tema.

7. Técnica teatral para la construcción de engaños

Lope dispone de una técnica teatral bastante amplia para construir los engaños. Entendemos por técnica teatral "el conjunto de todos aquellos elementos que, desde dentro del texto, configuran un 'programa' de puesta en escena" (Oleza 1981: 274). Esta técnica comprende una serie de medios, utilizados a menudo en combinación, que se organiza en dos grupos. El primero lo forman medios relacionados principalmente con el proceso técnico de construcción de la obra. El segundo comprende motivos tópicos vinculados sobre todo al desarrollo argumental de la historia de la comedia.

7.1. Medios técnicos para la construcción de engaños

El catálogo de estos medios está constituido por recursos variados que facilitan la construcción de los distintos tipos de engaños y el desarrollo de manera diferente de la acción. Además, estos recursos presentan niveles de utilización e importancia muy diversos. Este catálogo sería el siguiente:

- a) El soliloquio.
- b) Los apartes.
- c) Las acotaciones.
- d) El lenguaje.
- e) Los comienzos *In medias res*.
- f) El entreacto.
- g) El cambio de nombre.
- h) Las complicidades con el auditorio.
- i) La labor del actor.
- j) Situación de los personajes ante la escena.

a) El soliloquio. Es el parlamento que un agonista dice para sí, sin que ningún otro lo escuche, cosa que sí hace el público. Se trata, por tanto, de un artificio de conexión con el auditorio que al darle a conocer los pensamientos, reflexiones, planes o decisiones de un personaje adquiere una situación de superioridad con respecto a cualquier otro actante. Puesto en boca de agonistas principales y ubicado con frecuencia en lugares significativos para el desarrollo de la acción, cumplen con diferentes funciones en las obras. Muestran la preparación de un engaño que más tarde se realizará, las quejas ante las confusiones y líos en los que el personaje se ve envuelto, las reflexiones sobre el hecho de engañar o sobre la consecución de sus fines, las determinaciones a seguir mintiendo o la celebración de lo bien que van los engaños.

b) Los apartes. El aparte es otro de los medios que utiliza nuestro comediógrafo para comunicarse con el público. Consiste en aquello que un agonista dice para sí o con otro sin que el resto de los actantes lo escuchen. Suele ser instrumento esencial para el enredo que revela

siempre la intimidad del agonista y con frecuencia tiene como base el diálogo con el amigo consejero, sabedor también de los engaños de éste. El aparte permite conocer al espectador las falsedades que los agonistas trazan, aclarar una situación (indican quién dice la verdad, quién es el engañado, cómo se le engañó), señalar cómo soporta el personaje una nueva identidad, su verdadero pensamiento o el triunfo de la mentira. Sirve también para comentar determinado pasaje o reflejar los miedos a hacer un engaño concreto. Es muy frecuente su uso cuando la mentira aparece en la acción sin ser preparada previamente. En estos casos el aparte posibilita al espectador la identificación de ésta como tal.

c) Las acotaciones. Se trata de cada una de las notas que el dramaturgo incluye en la obra para explicar todo lo referido a la acción. Está, por tanto, al servicio de la escena. Aunque Lope es, por lo general, parco en acotaciones, las utiliza en ocasiones como elemento que, junto a otros, construye el engaño. Serán especialmente las de vestuario las que tengan una mayor importancia y rentabilidad para elaborar mentiras. En ellas se explica o especifica el vestido que tal personaje lleva, si ha cambiado de traje, lo que puede adelantarse a la presentación del personaje con otro nombre e historia. El cambio de atuendo es un elemento fundamental pues el traje en el teatro áureo es el medio de significar más rico para indicar todas las situaciones de los personajes. El vestido permite calificar socialmente al personaje. Por ello el hecho de presentar desigualdades entre la forma de vestir y la calidad que determinado agonista tiene es generador de enredo. La acotación suele indicar también que el personaje se reboza para no ser reconocido e, incluso, aclarar con detalles que podrían pasar por desapercibidos lo que va a suceder en la acción.

d) El lenguaje. Constituye otro de los medios básicos utilizados como soporte para presentar y desarrollar los diferentes enredos. Se recurre a la palabra artificiosa y retórica, al lenguaje vago, figurado, poco preciso y elusivo que permite los dobles sentidos y la anfibología para conseguir confundir y crear engañados. Abundan los juegos de palabras que eran muy del gusto del público al pensar cada espectador que únicamente él los entendía. Además el lenguaje es un medio por el que se define al personaje. Así los agonistas disfrazados cambiarán de lenguaje conforme cambian de personalidad, lo que permite hablar de un disfraz por la palabra. El lenguaje adquiere singular importancia en la elaboración de engaños como el hablar equívoco y el engañar con la verdad.

e) Los comienzos *In medias res*. El recurso consiste en comenzar el relato en la mitad de la acción como medio para avivar el interés del espectador. Bastantes obras presentan tal comienzo para ocultar datos sobre algún agonista. Se aprovecha también en ocasiones como medio para construir engaños. El dramaturgo con este recurso puede engañar a agonistas y auditorio o exclusivamente a los agonistas. La primera posibilidad crea confusiones duraderas que afectan casi siempre a todos y únicamente son descubiertos en el momento del desenlace. La segunda da a conocer al público determinada situación o mentira. Especial importancia tiene el recurso para obviar, ocultar o ignorar el origen de algún personaje. Entonces la comedia estará dirigida a lo largo de sus actos a provocar un desenlace que será el descubrimiento de tales orígenes.

f) El entreacto. El valor fundamental del entreacto es que la acción puede madurar en él, lo que equivale a afirmar que ocurren hechos en ese tiempo fuera de la escena que pueden ser importantes para la perfecta comprensión de la comedia. Muy vinculado a este uso del entreacto debe entenderse la transmisión de noticias no escenificadas a través del diálogo

entre varios personajes. La maduración de la acción en el entreacto produce modificaciones que sorprenden tanto al público como a los agonistas. El recurso permite, por ejemplo, la narración de engaños pasados, la aparición de los efectos de un engaño preparado pero no realizado en escena o los cambios sufridos en algún personaje.

g) El cambio de nombre. Este recurso es un ejemplo claro de las relaciones de interdependencia que con frecuencia existen entre los medios técnicos que venimos analizando. El recurso, en efecto, se utiliza junto a otros como el cambio de vestido para lograr dar una nueva identidad a un agonista. Existen diversas formas de realizar el cambio de nombre. Puede que el primer nombre con que se presente el personaje sea ya un nombre falso con lo que se engaña tanto al público como a los agonistas. Otras veces el primer nombre del personaje es el verdadero y el que después adopta el falso. No siempre se explicita que el personaje ha cambiado de nombre. En el desenlace se descubre el recurso y la verdadera identidad del agonista que lo realizó.

h) Las complicidades con el auditorio. El auditorio debe tomar parte en la acción. Debe participar activamente en la construcción de la obra respondiendo a las complicidades que le tiende el dramaturgo o determinados agonistas. En efecto para que muchos engaños lleguen a buen puerto el público debe adoptar ciertas convenciones o ser cómplice del dramaturgo y/o de los personajes. Esto ocurre, por ejemplo, cuando se utiliza el recurso de la mujer vestida de hombre, el engañar con la verdad, el engaño a los ojos, el hablar equívoco o cuando una escena se basa en el juego con los apartes. Para que éstos logren su efecto deben ser reconocidos por el público que queda convertido así en alguien que preside la representación. En buena medida estos recursos no tienen validez si el público no participa y los hace. El dramaturgo así lo pide y quiere, buscando su complicidad.

i) La labor del actor. No podemos obviar, pese a la práctica imposibilidad de alcanzar un conocimiento profundo sobre ello, la labor realizada por los actores. Esta era fundamental para desarrollar con éxito la representación de la comedia y, por tanto, los engaños que en ella se hicieran. Habría que rastrear gestos, ademanes o las señales que seguramente apoyaban la representación de los engaños. Al respecto sólo en contadas ocasiones aparecen alusiones en los textos. Los movimientos de los actores en el escenario o su colocación en él debieron ser muchas veces esenciales. Fundamental resultó, en cualquier caso, la dicción pues la voz era componente esencial del espectáculo.

j) Situación de los personajes ante la escena. Se debe tener en cuenta también la situación de los personajes ante la escena a la hora de estudiar la forma de construcción de los engaños. La salida de los agonistas por un motivo falso, sus regresos inoportunos el dar por muerto a un personaje que no lo está, el dejar fuera de la escena largo tiempo (en ocasiones actos) a un agonista, la aparición muy tardía de alguno o sus entradas y salidas facilitan la creación y desarrollo de engaños en situaciones muy diversas. Imprimen dinamismo al recurso analizado.

Todos estos medios llevan directamente a reflexionar sobre la importancia y conveniencia de incorporar la perspectiva semiológica al estudio del teatro áureo y, en concreto, de los engaños. En realidad la representación teatral está formada por una pluralidad de códigos en los que cualquier elemento pasa a tener un significado específico, es signo. Tal afirmación explica que para entender plenamente el hecho teatral no es suficiente atender al texto, es necesario ir más allá y ocuparse de esos otros códigos secundarios. En este sentido, aunque exista ya un cuerpo teórico sólido sobre semiología y comunicación teatral, queda mucho por hacer en el estudio concreto de las obras dramáticas.

7.2. Recursos argumentales para la construcción de engaños

Constituyen auténticos lugares comunes que aprovecha el dramaturgo para desarrollar los temas de las comedias, en especial el del amor. Presentan frecuencias de uso muy desiguales y no en todos los casos su utilización tiene la misma importancia. Todos se refieren, además, a aspectos o situaciones distintas. Son los siguientes:

- a) El recurso del papel.
- b) El dar palabra de matrimonio.
- c) Las formas de entretener.
- d) El momento de la noche.

a) El recurso del papel. La inasequibilidad de la amada obliga al enamorado a servirse de la comunicación epistolar. Así el billete, el papel o la carta se convierten en un vehículo de comunicación para la pareja de amantes y, por ello mismo, en motivo para crear engaños y enredo. La carta crea confusiones de diferente forma. Puede no ser interpretada bien, ser escrita por un agonista engañado para convertirla en prueba irrefutable favorable a los engaños de otro o no llegar a sus destinatarios correctos. Precisamente este último caso, el trastocar cartas (dar a uno la equivocada y a otro la que corresponde al primero) adquiere particular importancia para el engañarse. Si la carta (a veces denominada 'papel fingido') es la base de algún engaño, se lee despaciosamente, comentándose lo que en ella se dice. En estos comentarios se advierte si va por buen camino el engaño o si es creído o no.

b) El dar palabra de matrimonio. Es recurso que en ocasiones utilizan los agonistas masculinos para gozar a una mujer. Se trata siempre de promesas de casamiento en sagrado matrimonio que se demoran infinitamente por la falta de voluntad del hombre para cumplirlas. A veces hay algo más sólido que las simples palabras, una cédula escrita y firmada por el amante en la que se compromete al casamiento. El recurso favorece la creación de enredo, hace a la mujer personaje activo que busca al engañador para obligarle a cumplir su palabra, facilita la aparición y desarrollo del tema del amor (casi siempre con triángulos amorosos) y del honor, o la caracterización indirecta de los agonistas. En alguna ocasión se utiliza el casamiento por poderes para lograr efectos muy parecidos.

c) Las formas de entretener. Lope se vale de toda una serie de juegos que, además de entretener y adornar, permiten el desarrollo del argumento. Consisten siempre en hablar de manera velada o ambigua para sacar a la luz y hacer evidentes los verdaderos sentimientos de los personajes. El juego nunca es importante y en él se dan y se cruzan auténticas declaraciones de unos agonistas a otros. Pretender ser un decir sin decir, un declararse disimuladamente que pone de manifiesto las verdades y provoca enredo. Se relacionan siempre con el tema del amor. Son, en realidad, una forma sutil de expresión amorosa. El público es conocedor de las intenciones que dentro del juego tienen los agonistas. Aparecen diversos tipos de juegos en las comedias: el juego de las letras, el de las adivinanzas, el juego de las mentiras, el del ABC (abecés amorosos) y el juego de las prendas. En ellos el lenguaje tiene siempre una importancia notable. Se trata, en realidad, de formas que debían ser muy verosímiles en la época. Con estos juegos los nobles matarían su espacioso tiempo de ocio. Por ello debieron ser muy conocidos por Lope de Vega que sirvió a lo largo de su vida a diferentes casas nobiliarias.

d) El momento de la noche. La oscuridad de la noche (también la artificialmente creada al 'matar las velas') cumple en algunas comedias la función de ayudar al enredo. Merced a la oscuridad nocturna se producen situaciones muy variadas de equívocos entre las parejas de amantes. La oscuridad oculta a los personajes, evita que unos agonistas reconozcan y sean reconocidos por otros; los deja en el anonimato y, por tanto, con mayor libertad de actuación. Es un momento peculiar para desarrollar entre confusiones e incidentes el tema del amor. A veces, incluso, los personajes aparecen también con disfraz.

Bibliografía

- Bravo Villasante, Carmen. 1976. *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid: SGEL.
- Cañas Murillo, Jesús. 1992. "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro". *Anuario de Estudios Filológicos*. XIV, 1991, 75-95. Cáceres: Uex.
1995. *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. Anejos del Anuario de Estudios Filológicos, 18. Cáceres: Uex.
- José Prades, Juana de. 1971. *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madrid: CSIC (Clásicos Hispánicos).
- Oleza Simó, Juan. 1981. "La propuesta teatral del primer Lope de Vega". *Cuadernos de Filología. Literatura: análisis. La génesis de la teatralidad barroca*. III, 1-2, 153-223. Valencia: Facultad de Filología.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. y Rafael González Cañal. En prensa. *La comedia de enredo*. *Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha (Instituto Almagro de Teatro Clásico).
- Pérez, L. C. y F. Sánchez Escribano. 1971. *Afirmaciones de Lope sobre preceptiva dramática*. Madrid: CSIC.
- Piandl, Ludwig. 1959. *Introducción al siglo de oro (cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI-XVII)*. Barcelona: Araluce.
- Roso Díaz, José. En prensa. "Las palabras del enredo. El léxico del engaño en la obra dramática de Lope de Vega". En: Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal.
- En prensa. "Las estrategias del engaño para el desarrollo de la acción en la obra dramática de Lope de Vega". *Anuario de Lope de Vega*. Lérida: Editorial Milenio (Universidad Autónoma de Barcelona).
- Rozas, Juan Manuel. 1990. "El ciclo de senectute: Lope de Vega y Felipe IV". *Estudios sobre Lope de Vega*. Jesús Cañas Murillo (ed.). Madrid: Cátedra, 73-132.
- Wardropper, Bruce. 1967. "El problema de la responsabilidad en las comedias de capa y espada". *Actas del II Congreso de la A.I.H.* Nimega: Universidad, 689-694.