

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ÁREA DE ESTUDIOS DE POSGRADO



EL ENGAÑO COMO FUENTE DEL DESENGAÑO BARROCO EN TRES OBRAS
DE JUAN RUIZ DE ALARCÓN

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTORADO EN
FILOSOFÍA CON ACENTUACIÓN EN ESTUDIOS DE LA
CULTURA

PRESENTA
MARÍA DE LA PAZ GARCÍA HERNÁNDEZ

DIRECTOR: **Dr. MANUEL SANTIAGO HERRERA MARTÍNEZ**
CO-DIRECTOR: **DR. JONATHAN GUTIÉRREZ HIBLER**

DICIEMBRE 2025

DEDICATORIA

A mis hijos Darío y Aarón:

Gracias por llenar mi mundo de amor, risas
y cariño. Son mi inspiración.

A mi compañero de vida y padre de
mis hijos, Mauro, por tu amor y apoyo
también en este viaje académico.

A mis padres Héctor y Lupita por su
amor y apoyo incondicional hoy y siempre.

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Felipe Abundis de León por su apoyo y atenciones durante este proyecto de investigación.

Al Dr. Manuel Santiago Herrera Martínez por su gentileza y su compromiso. Sus conocimientos y guía en este proyecto han sido invaluosables para mí.

Al Dr. Jonathan Gutiérrez Hibler por brindarme su apoyo, su asesoría y conocimientos que me guiaron a lo largo de esta investigación.

A mi lectora Dra. María Eugenia Flores Treviño por su respaldo y saberes que me orientaron en la elaboración de esta investigación.

A mis lectores (Dr. Ricardo Hernández; Delval y Dra. Ana Fabiola Medina Ramírez) por sus comentarios que enriquecieron más este proyecto.

A la Dra. María Isabel Terán Elizondo por brindarme su tiempo, dedicación y asesoría para este proyecto en la estancia doctoral.

Gracias a la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación que me proporcionó su valioso apoyo sin el cual no me habría sido posible realizar la investigación.

RESUMEN

La presente investigación busca ahondar en la estructura del engaño como elemento sígnico que articula el desengaño barroco en las comedias de capa y espada tituladas *El Desdichado en fingir* (1613 - 1615), *La verdad sospechosa* (1619 -1620) y *Los empeños de un engaño* (1621-1625), de Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639).

Para ello, a partir del análisis de texto y el ejercicio didascálico (Hermenegildo, 2001), se identifican las marcas de representación que refieren al engaño en las comedias seleccionadas y se trabaja con la propuesta metodológica de Roso Díaz (1999a), que ofrece las bases teóricas para entender la construcción técnica y el uso del engaño (tipologías y jerarquías) que en cada comedia desarrolla el autor. Así mismo, abrir una línea del análisis semiótico de los elementos sígnicos del engaño y del desengaño (Lotman, 2000; Fischer-Lichte, 2015) que puedan esclarecer nuevas pautas para acercarnos al discurso del tópico barroco español del desengaño que a través de su dramaturgia proyectó Juan Ruiz de Alarcón.

TABLA DE CONTENIDO:

DEDICATORIA	III
AGRADECIMIENTOS	IV
RESUMEN	V
INTRODUCCIÓN	1
Capítulo	
1. Engaño, Desengaño y Laberinto	56
1.1 El Engaño	56
1.1.1 El Engaño en el Teatro	59
1.2 El Desengaño	66
1.2.1 El Desengaño en el Teatro	68
1.3 Laberinto Barroco	69
1.3.1 Laberinto del Mito al Barroco	70
Conclusiones Parciales	76
2. Construcción del Engaño	78
2.1 El Uso del Engaño en la Acción	79
2.2 El Engaño y el Desengaño de Personajes	106
2.3 Uso del Engaño en la Temática	109
2.4 Técnica de Construcción del Engaño	114
2.5 Los Personajes Definen el Engaño	120
2.6 Distribución de Engaños en la Acción Dramática	123

Conclusiones Parciales	124
3. Símbolos Barrocos del Engaño Relacionados con el Desengaño en las Obras Seleccionadas	126
3.1 Categorías	126
3.1.1 Poder Doméstico y Libre Albedrío	127
3.1.2 La Mentira en la Mujer y El Caballero Ideal	132
3.1.3 Guardián del Honor	133
3.1.4 La Fama	135
3.1.5 El Dinero	138
3.1.6 El Espacio en el Engaño	140
3.1.7 Escenas Nocturnas	146
3.1.8 Tapada	147
3.1.9 Presos Metafórico	148
Conclusiones Parciales	149
4. Filosofía del Desengaño en el Teatro Barroco	151
4.1 El Desengaño en Escena: una Mirada a los Personajes	153
4.1.1 El desengaño Ético en Engañadores	154
4.1.2 El Desengaño Gnoseológico en Engañados	158
4.1.3 El Desengaño Político en Engañados	162
4.1.4 El Desengaño Híbrido	164
4.2 El Desengaño del Teatro dentro del Teatro	167
Conclusiones Parciales	170
5. El Laberinto Barroco en las Comedias de Juan Ruiz	174
5.1 La Estructura del Laberinto	174

5.1.1 El Laberinto en <i>El Desdichado en Fingir</i>	179
5.1.2 El Laberinto en <i>La Verdad Sospechosa</i>	189
5.1.3 El Laberinto en <i>Los Empeños de un Engaño</i>	196
5.1.4 Enfoque General de los Laberintos	205
Conclusiones Parciales	210
CONCLUSIONES GENERALES	211
REFERENCIAS	224
ANEXOS	
Anexo A. Listado de Léxico del Engaño-Desengaño de Cada Comedia	237
Anexo B. Recopilación de Datos de Cada Comedia	240
Anexo C. Laberintos de Cada Comedia	244
Índice de Figuras	
Figura 1. Esquema de Análisis del Engaño-Desengaño	24
Figura 2. Distribución de Engaños por Acto en Cada Comedia	123
Índice de Tablas	
Tabla 1. Muestra de Datos para Análisis en <i>El Desdichado en Fingir</i>	44
Tabla 2. Muestra de Datos para Análisis en <i>La Verdad Sospechosa</i>	45
Tabla 3. Muestra de Datos para Análisis en <i>Los Empeños de un Engaño</i>	46
Tabla 4. Configuración General de Análisis del Engaño	52
Tabla 5. Diseño Laberíntico de <i>El Desdichado en Fingir</i>	180
Tabla 6. Diseño Laberíntico de <i>La Verdad Sospechosa</i>	190
Tabla 7. Diseño Laberíntico de <i>Los Empeños de un Engaño</i>	198
Tabla 8. Cuadro Comparativo del Enfoque General de las Comedias	205

Índice de Gráficas

Gráfica 1. Léxico Referente al Engaño-Desengaño en <i>El Desdichado en Fingir</i>	49
Gráfica 2. Léxico Referente al Engaño-Desengaño en <i>La Verdad Sospechosa</i>	50
Gráfica 3. Léxico Referente al Engaño-Desengaño en <i>Los Empeños de un Engaño</i>	51

INTRODUCCIÓN

El Siglo de Oro Español, cumbre del arte y de la cultura que abarca desde finales del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII bajo los reinados de Felipe II, Felipe III, Felipe IV y Carlos II, Refleja un contexto histórico complejo, donde se conjuntan diversas dificultades y cambios socioeconómicos, políticos y religiosos. España, al igual que varios países europeos, estuvo inmersa en un panorama de transición y desengaño consecuente del movimiento renacentista inspirado en la belleza y en la nobleza, ideales que se exploraron hasta agotarlos provocando la necesidad de una mirada más real de la vida donde también existe la pobreza, el hambre y las enfermedades. Pese a la tensión económica, “los poetas cortesanos y el pueblo inculto-fervorosamente monárquico-siguen creyendo que el rey de España es el Monarca más poderoso del mundo y el brazo más fuerte de la iglesia” (Díaz-Plaja, 1969, p. 106). En sí, ante dichos momentos de transición surge una sociedad barroca que tratará de entender su mundo.

Al respecto comenta José Antonio Maravall (1975), historiador e importante teórico que reconstruye el modelo de pensamiento de la sociedad barroca:

Cuando de una situación de espíritu favorablemente esperanzada se pasara a la contraria, cuando, en vez de poder contar con la continuidad de un movimiento de auge, apareciese ante las mentes el espectro de la ruina y caída de la monarquía, de la miseria y relajación de la sociedad, del desempleo y hambre de los individuos, el choque tenía que ser de una fuerza suficiente para que muchas cosas se viesen amenazadas y hubiera que acudir a montar sólidos puentes con los cuales mantener el orden tradicional. (p. 64)

Los resultados muestran a una sociedad española llena de contrastes; la ilusión, y el escepticismo convivían en medio de la Contrarreforma. Al respecto, Díaz-Plaja (1983) señala: “sobre todo, los temas graves, eternos, fundamentales: el sentido de la vida, «la rueda de la fortuna», la predestinación” (p. 11). Y es en ese panorama que se gesta el gran florecimiento de la cultura de la pintura y de la literatura española con el Greco, Velázquez, Zurbarán y Murillo; los poetas Quevedo, Góngora, el novelista Cervantes y los dramaturgos Lope de Vega, Calderón y por supuesto Ruiz de Alarcón.

La relación del teatro con la sociedad es latente en todo momento. El teatro genera nexos, crítica, es confidente, crea utopías, dice verdades, imagina. Es pues, una institución social que desde sus orígenes, impregnado entonces por su sentido ritual y religioso (en algunos tiempos), ha persistido hasta nuestros días.

Como fuente de información que se advierte en lo que llamamos “marco social” del dramaturgo de la época, la obra teatral, no necesariamente, es un espejo de la misma. El teatro proporciona diferentes lenguajes: teatral, textual, del autor, de la representación y de la recepción del público. A partir de la perspectiva que se analiza es posible descifrar la relación activa que entre sociedad y teatro puede o no existir, en este caso, correspondiente al teatro de España del siglo XVII.

La sociedad española reflejada en el teatro es una pintura fiel, pero idealizada.

Esta idealización era inevitable y se ejercía en varias direcciones. El material extraído de la realidad ha sido ordenado, elaborado, de acuerdo con un ideal artístico. Los conflictos del teatro tienen un desarrollo más armónico y coherente que en la vida. El tiempo dramático suele estar dotado de una elasticidad que ningún reloj puede compulsar. El teatro exagera lo normal y generaliza lo insólito. (Garasa, 1961, p. 115)

Para este trabajo es importante observar, a partir de los textos seleccionados, qué diálogos y qué criterios permiten ver lo que abarcaba la cultura barroca española, contexto de nuestro estado de caso: tres obras escritas por un novohispano que radica en España, quien a través de su expresión artística proyecta lo que se gestaba en la modernidad. Echeverría (2000) en su libro *La modernidad de lo barroco* lo describe de esta manera:

Es un siglo que a diferencia del que lo precedió y del que lo seguirá- deja que los conjuntos se disgreguen, que las diferentes tendencias que se generan en él se enfrenten unas con otras, y, al mismo tiempo, protege las totalidades, reacopla y reconcilia entre sí las fuerzas centrífugas que amenazan con destruirlas. (p. 123)

Dicha complejidad se manifiesta en la diversidad de su concepto, desde verlo como perlas mal formadas, extravagante, estilo universal, expresión post renacentista o situación única de la cultura. De acuerdo con Echeverría (2000), en un sentido ontológico, se distinguen dos interpretaciones de los modos de vivirlo: la primera consiste en que “lo barroco aparece como una de las configuraciones por las que deben pasar las distintas formas culturales en su desenvolvimiento orgánico” (p. 11). En la segunda, se entiende al barroco como “un fenómeno específico de la cultura moderna” (p. 11). De cualquier forma, atrae el carácter de sus elementos contrastantes y dialécticos entre el deber ser y el ser, entre lo que se oculta y lo que se muestra, entre lo claro y lo oscuro, una creación en el aspecto artístico al que es necesario mirar, “al que nuestro propio y desvitalizado momento vuelve, con la intención de encontrar en él la pasión por los significantes que fue capaz de conformar el sentido de lo que se presentaba entonces como un poderoso y coherente mundo simbólico” (Rodríguez de la Flor, 2012, p. 14).

Juan Ruiz de Alarcón

Con una personalidad enigmática el escritor novohispano Juan Ruiz de Alarcón y de Mendoza (1581-1639) muestra en sus obras la complejidad del momento histórico. Su lucha por destacar en los estudios literarios y de familia de alcurnia, no lo libraba de dificultades. Además, su aspecto físico afectado por jorobas le provocaba rechazo social; su ascendencia familiar judía por parte del padre (Pedro Ruiz de Alarcón) y cristiana por su madre (doña Leonor de Mendoza) conforman su temperamento en un hombre audaz y astuto que sublimó sus ideas a través de una dramaturgia, que a la distancia, son un tesoro para el estudio de su época. Alfonso Reyes (1996) así lo describe en la Introducción del primer tomo de *Obras completas de Juan Ruiz de Alarcón*:

Es un indiano, nacido en México. A los veinte años estudiaba en Salamanca, donde ganó el bachillerato en ambos derechos. Anduvo de “tinterillo” en Sevilla. Volvió a su tierra, donde se licenció en Leyes y ejerció de Teniente de Corregidor. Después decidió regresar a Madrid como “pretendiente en Corte” Y cómo va tardando el logro de sus ambiciones, y no parece que den para mucho los ahorrillos que consigo trajo, ha sentado plaza de autor teatral, y desde los primeros lances se ha hecho sentir como ingenio capaz de medirse con los mejores. (p. 10)

De acuerdo con Oleza y Ferrer (2014), en su estudio preliminar a su edición de *La verdad sospechosa* resaltan cómo Juan Ruiz ha suscitado un sin número de críticas, investigaciones y estudios que se enfocan en su aspecto físico, en su mexicanidad, sus amistades, sus enemigos, la moralidad en sus comedias y el costumbrismo que refleja el ambiente de la sociedad española del siglo XVII (en especial de Madrid, ciudad en la cual ubica la mayoría de sus comedias). “Con ello Alarcón derivaba inevitablemente hacia una línea de comedia clasicista, costumbrista

y moralizante, a la francesa, que lo apartaba de la tradición española” (p. LXI). En tanto, su oficio de abogado siempre ocupó un lugar prominente en su vida y tuvo que alternarlo con la dramaturgia; podría decirse que las peripecias de su vida real parecían competir con la ficción, tal y como comenta King (1989):

Concretamente el 1 de julio de 1625, el Consejo de Indias informa a Felipe IV sobre la solicitud que Juan Ruiz de Alarcón había presentado en 1623 para obtener algún cargo de relieve en las audiencias americanas. El informe fue favorable por los muchos méritos del solicitante, pero no para un puesto del tipo que había pedido “por el defecto corporal que tiene, el cual es grande para la autoridad que ha menester representar en cosa semejante”, sino mejor para una prebenda eclesiástica en Indias. También se sugería el nombramiento de relator en alguno de los Consejos del Rey. Fue esta última opción por la que se inclinó el Rey, que el 17 de junio de 1626 nombró a nuestro dramaturgo relator supernumerario del Consejo de Indias, cargo que desempeñaría hasta el final de sus días. (p. 200)

Dentro de las plumas más importantes de nuestro teatro novohispano, destaca por la precisión y limpieza técnica de sus obras, guiado por la línea o pauta que Lope de Vega (1562-1635) marcó para el ámbito teatral que forjó el Siglo de Oro Español, sin olvidar mencionar el gran teatro de comedia y sacro de Sor Juana Inés de la Cruz en el mismo siglo XVII del barroco novohispano. Alarcón se permitió atribuir rasgos singulares a sus obras que le permitieron definitivamente entrar al círculo de la dramaturgia peninsular; al respecto señalan nuevamente Oleza y Ferrer (1986):

Pensamos que a lo largo de la trayectoria creativa de Alarcón se van marcando unos signos de identidad que le son más característicos que a otros autores: la sobriedad, la

voluntad moralizadora, el gusto por lo cotidiano, el peso especial de ciertos temas, o mejor de cierta forma de tratarlos, en el conjunto de sus comedias. (p. LXIII)

Un aspecto determinante para el impulso de la carrera de Juan Ruiz como dramaturgo, menciona Peña (2005), fue la relación que tuvo con Belmonte Bermúdez, un cronista que llega en 1606 a Acapulco como parte de la expedición del almirante Pedro Fernando de Quiroz y será en la ciudad de México donde debieron conocerse y trabajar juntos. Alarcón retorna a la península en 1613 y nueve años más tarde es llamado por Belmonte, se une a éste y a otros siete “ingenios” para redactar la comedia *Algunas hazañas de las muchas de don García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*, la cual fue representada en las habitaciones de los reyes a finales de 1622, evento que marcó un ascenso en el dramaturgo novohispano y su estancia permanente en España. Escribirá alrededor de veinte comedias, actividad que interrumpe cuando es nombrado relator supernumerario del Consejo de Indias en 1626, se asume que es razón por la cual ya no escribió comedias, sólo se dedicó a publicar textos bajo su propia supervisión, lo que a la postre, ayudó para que su material llegara completo en nuestros días.

El 1 de agosto de 1639 ya enfermo y en su casa ante cinco testigos dicta a su notario disponer de quinientas misas por su alma. Tres días después Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza fallece el 4 de agosto de 1639, en su casa de la calle de las Urosas y será hasta el nueve de agosto que se publicará una única noticia en los *Avisos históricos* de José de Pellicer y Tovar una breve noticia: “Murió don Juan Ruiz de Alarcón, poeta famoso así por sus comedias como por sus corcovas y relator del Consejo de Indias”. (Montero Reguera, 2013, p. 18)

Planteamiento del Problema: Antecedentes y Definición del Problema

Al leer las comedias de Juan Ruiz de Alarcón se encuentran referencias directas o indirectas de los vicios cómicos más utilizados por la comedia de capa y espada relacionados con el engaño como lo son el fingimiento, la mentira, la apariencia y la verdad, mismos que refleja en sus descriptivos títulos *El semejante a sí mismo*, *Las paredes oyen*, *La verdad sospechosa*, , *El desdichado en fingir*, *Los empeños de un engaño*, por mencionar algunas. No obstante, no es una característica propia del autor, ya que todas las comedias de capa y espada del Siglo de Oro se definen de acuerdo con Wardropper (citado en Arellano, 1999) como aquellas que “tratan de los equívocos, los celos y las pequeñas intrigas que se dan entre damas y caballeros enamorados” (p. 41). Para generar dichos equívocos o intrigas el dramaturgo se enfoca en los “enredos ” que dentro de este marco, Zugasti (1997) lo describe como un “elemento estructural, genésico, un instrumento técnico de construcción que trasciende los límites de un género y por lo tanto está presente en textos de variada naturaleza como el teatro y la novela” (p. 109). El autor, así mismo, en su estudio, describe los mecanismos del enredo que con mayor frecuencia utilizan los dramaturgos del barroco como son: “el disfraz, ocultamiento de personalidad y disimulo, trueque de personalidades, escenas nocturnas, bilingüismo, utilería escénica y efectos tramoyísticos” (pp. 129-133).

El engaño, como la primera variable dentro del ámbito teatral, es uno de los mecanismos utilizados para crear enredo o intriga en una comedia. Es decir, “es un elemento de enormes posibilidades dramáticas que incide significativamente con bastante frecuencia en aspectos tan diferentes como la construcción de la acción, el tratamiento de los temas y la clasificación o caracterización de los personajes” (Roso Díaz, 1999b, p. 117).

El desengaño barroco, segunda variable, es un hito Barroco, que se concibe “como un sinónimo de verdad. El mundo se presenta desde una perspectiva engañosa, bajo la forma de la ilusión, siendo necesario someter a crítica esa primera visión para desengañosarse y llegar a la verdad de la existencia” (Vives-Ferrández, 2012, p. 37). Figura predominante del pensamiento Barroco español, que refleja el sentimiento que atravesaba el país en el siglo XVII donde la contrastante sensación del período anterior que brillaba en esperanza, los ideales imperiales y la decadencia económica ahora reflejaban desilusión y fracaso, pues, tal como señala Quirós Casado (1988), “el país despertó a la amarga realidad. La sensación de fracaso ocupó el puesto de la heroica esperanza del siglo anterior; el desengaño, la melancolía, fueron el resultado de esta inversión”(p.3). Un despertar que lo enfrentó a su tiempo terrenal, al devenir humano inevitable, su mortalidad.

La estructura de las Comedias del siglo XVII recreó una dramaturgia a partir de parámetros que cimentaron el deber ser de un texto teatral, bajo condiciones rigurosas incluso por el mismo público que además exigía nuevas obras a un ritmo muy acelerado. En relación con el uso del recurso del engaño, el dramaturgo podía implementarlo de manera libre, de ahí se desprenden las características propias que el autor le imprime a su obra.

Lope de Vega (1562-1625), destacado representante del teatro del Siglo de Oro, aporta al teatro un ensayo en verso publicado en 1609 que marca la preceptiva de los autores de la dramaturgia española del Siglo de Oro y de nuestro tiempo, titulado el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (Ed. Pedraza Jiménez, 2020). Como señala Pedraza Jiménez (2020), “sigue encerrando principios esenciales de la compleja realidad del teatro” (p. 31). En dicho texto, Lope de Vega hace referencia al buen uso de los artilugios de engañar por los dramaturgos para mantener la atención de los espectadores, brindar opciones en la acción para sorprender al espectador y medir el momento exacto de la trama para darle un giro inesperado, de manera

que el autor siempre vaya un paso adelante. Para ello, menciona Lope de Vega (Ed. Pedraza Jiménez, 2020) “engañe siempre el gusto, y donde vea/que se deja entender alguna cosa, /dé muy lejos de aquello que promete” (vv.302-304). En otro fragmento, describe el uso del engaño en las comedias:

El engañar con la verdad es cosa/que ha parecido bien, como lo usaba/en todas sus comedias Miguel Sánchez, /digno por la invención de esta memoria. /Siempre el hablar equívoco ha tenido,/y aquella incertidumbre anfibiológica,/gran lugar en el vulgo, porque piensa/que él solo entiende lo que el otro dice. (vv. 319-326)

El problema que ante lo expuesto se identifica es que si bien se ubica el engaño como un mecanismo del enredo, hace falta literatura que lo estudie en sí mismo, es decir, donde se especifiquen los matices que puede tener en cada comedia: quién lo aplica, qué tipo de engaño y acciones engañosas se implementa en cada comedia. El analizar la construcción del engaño puede aportar la precisión de muchos matices en el análisis dramático y por consecuencia en la creación de personaje para su representación. Como ejemplo de ello, un disimulo se puede generar al fingir no saber algo que no se quiere decir, lo que implica ser mentiroso o simular no entender qué sucede para aparentar desconocimiento, optar una actitud farsante. Por consiguiente, se requiere diferenciar en la construcción de un engaño si se trata de una mentira, de un disimulo o un fingimiento y las implicaciones que tiene cada tipo de engaño de acuerdo con el personaje que lo acciona o recibe.

Las constantes encontradas hasta el momento, en estudios del análisis de texto que derivan del trabajo del dramaturgo novohispano, revisan el recurso del engaño enfocado a la función que ejerce como mecanismo del enredo, pero se observa, que hace falta profundizar el análisis de la construcción propiamente del engaño en la trama de las comedias del autor y

vincularlo con la predilección que muestra hacia este tópico (presente en la mayoría de sus obras). En evidencia a lo anterior, señala Peña (2005):

La obsesión de la verdad y la mentira, de la simulación y el engaño inunda varias de sus comedias y se refleja en sus títulos: La verdad sospechosa, El desdichado en fingir, Siempre ayuda la verdad (escrita quizás en colaboración con Tirso de Molina o quizás con Luis Belmonte Bermúdez, Los empeños de un engaño, Quien engaña a quien. (p. 13)

Los estudiosos de Juan Ruiz de Alarcón, participan hasta la fecha, con investigaciones destacadas que promueven y difunden su dramaturgia, enfocados (la mayoría de ellos), en el trabajo de la versificación y de la semántica del autor (Von der Walde, 2007), de su modernidad (Castellanos, 1970), su trasfondo estoico (Campbell, 2012), entre muchos otros aspectos. No así, en cuanto al estudio del uso del engaño desde una perspectiva estructural del mismo como se ha realizado en otros autores de su época.

Al respecto, Whicker (1996) en su estado del arte, de manera muy puntual, hace explícito que la discusión sobre el engaño “does not feature as one of the main lines taken by existing critical work on alarcón’s theatre as a whole”¹ (p. 11). Por lo que su investigación parte de lo anterior para argumentar la conexión directa entre los objetivos morales y la técnica del engaño que usó el dramaturgo.

A partir de estas afirmaciones se propone retomar las bases de Jules Whicker con respecto al engaño como estrategia de los personajes y la importancia del mecanismo en la trama de una comedia, sin embargo, aún queda pendiente el estudio enfocado a la construcción misma del engaño (jerarquías y tipologías) en la dramaturgia de Juan Ruiz de Alarcón.

¹[no figura como una de las líneas principales de la crítica existente sobre el teatro de Alarcón en su conjunto (p. 11).] (Traducción propia).

De lo anterior se desprende la relación del engaño con el término del desengaño, no sólo desde el aspecto dramático sino con la vinculación que pudiera contener en significados no propiamente filosóficos, pero sí como una ideología del mundo barroco implícita en las comedias. A partir de esto, la investigación considera revisar el desengaño, como sugiere Quirós Casado (1998) tomando en cuenta que “el texto es siempre más de lo que en él aparece en una primera visión. Las palabras, y más en el Barroco, son la simple máscara que esconde una plurifacética estructura profunda donde se mezclan multitud de significados” (p. 4).

Por lo que se considera viable la interrogante para conocer de qué manera proyecta el dramaturgo el pensamiento barroco del desengaño.

Para ello, se sugiere una perspectiva semiótica, que de acuerdo con Revueltas (2012), es donde:

El análisis semiótico va revelando la diferencia de fondo por la cual el teatro es un arte en el cual se conjugan una serie de elementos visuales, textuales, sonoros, escenográficos y actorales que moverán diferentes líneas o vectores del análisis semiótico, donde muchos de estos signos funcionan a manera de emblemas que esclarecen el sentido profundo del texto. (p. 140)

Ante lo expuesto se propone el estudio sígnico del engaño y la relación que pudiera desplegarse con el desengaño barroco en la dramaturgia de tres obras de Juan Ruiz de Alarcón: *El desdichado en fingir, La verdad sospechosa y Los empeños de un engaño* en su edición más reciente (2024) que forman parte de la *Colección obras dramáticas completas Juan Ruiz de Alarcón* realizada por Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Justificación

La línea de esta investigación surge a partir de mi formación académica enfocada a la Literatura novohispana y mi actividad profesional es el Teatro (en el cual participo como actriz, dramaturga y docente de teatro). Mi primera intención, surgió trabajar el análisis del recurso del engaño, ya que es el más utilizado en las comedias para el mecanismo del enredo y se observó que se estructura de diferente forma en cada comedia. El interés se enfocó entonces, en estudiar un autor del período virreinal a pretexto de analizar cómo opera el engaño en una comedia de capa y espada en Juan Ruiz de Alarcón. Al respecto comenta Peña (2015), que el juego de las verdades y las mentiras, de la simulación, están presentes en la cosmovisión teatral de dicho autor.

Duplicidad, y mentira; escarmiento y arrepentimiento consiguientes. Fingir, querer ser otro, alguien sin jorobas, sin lastres raciales heredados. Aun cuando los títulos anteriores, con variantes, se suceden en las listas de comedias sueltas, desglosadas o en colección, del Siglo de Oro, rozan en Ruiz de Alarcón una verdad autobiográfica. (p. 60)

Sin embargo, a la fecha no se han encontrado estudios que de manera directa analicen la construcción del engaño en la dramaturgia de Juan Ruiz de Alarcón. En lo que respecta a estudios relacionados con dicho tema en otros autores del barroco español, destacan los siguientes: *De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina* (Zugasti, 1997), estudio que se enfoca en el análisis del enredo en las obras de Tirso de Molina y los mecanismos que utiliza en las diversas obras para enmarañar el enredo, no especifica al parecer, que estos funcionen como rasgo que constituye el carácter del personaje. *Las máscara del engaño en Quevedo y Gracián In: Homenaje a Francis Cerdan* (Schwartz, 2008), es un estudio de reflexión ética que tanto Gracián como Quevedo recrearon en la Sátira

y en la ficción de algunos topos de los engañadores que amplía la iconografía que definió perspectivas sociales y morales comunes en el siglo XVII. Este trabajo profundiza en la representación de los engañadores que los autores transmiten en sus obras dando “una descripción retórica breve según modelos frecuentes en la sátira menipea clásica y etopeyas que aprovechan un rasgo semántico privilegiado, como las que había compuesto Teofrasto y que incluyen discursos directos de los personajes”(p. 11). Por otra parte, Sofía Kantor (2014) con su estudio *Amor Dethronatus Semántica y Semiótica Del 'Daño' y Del 'Engaño. Libro de buen amor cc. 181-422*, aunque refiere a un autor de la narrativa medieval española, ilustra el análisis exhaustivo a partir de la estructura léxica de los términos “daño” y “engaño” reconsiderando la reestructuración semántica que de ellos se han hecho. Esta investigación no pretende seguir dicha metodología pero hizo evidente la dimensión de un análisis semántico del engaño en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón.

Roso Díaz (1999a) por su parte realiza una *Propuesta Metodológica para el estudio del engaño en la obra dramática de Lope de Vega* donde analiza el engaño en su conformación estructural y en la estrategia de su uso por el autor barroco Lope de Vega. De este trabajo surgió la pregunta, ¿por qué no realizarlo en nuestro dramaturgo? Este tipo de estudio puede aportar una herramienta de análisis de la construcción y de las estrategias del engaño y desengaño en las investigaciones literarias y teatrales del dramaturgo así como a los creadores escénicos (directores y actores) que llevan a cabo la representación teatral.

En lo que respecta al análisis del engaño se observó, entonces, que hacen falta, al parecer, investigaciones enfocadas a conocer la técnica del tratamiento y uso del recurso del engaño que emplea Juan Ruiz de Alarcón en sus obras. Razón por la que realicé la investigación para obtener el grado de maestría denominado: “El recurso del engaño en la obra de Juan Ruiz de Alarcón: *Los empeños de un engaño*” (García Hernández, 2023). Para lo cual se tomó como base la

propuesta metodológica de Roso Díaz (1999a) que bien aplica a cualquier autor dramático del teatro barroco y clásico y que al aplicarlo arrojó resultados que favorecen el análisis del engaño a través de identificar la tipología, la jerarquía y la estructura del engaño en una comedia. Hecho que enriquece el entendimiento del impacto del engaño a nivel dramático en varios aspectos: identificar cuando participa en la trama de la comedia como pivote, como engaño secundario para entrelazar un enredo secundario, como actante principal, así como en el análisis y creación de personaje en función de la puesta en escena. Todo esto proporciona rasgos que cimentan el carácter del personaje al delinearse de manera precisa la tipología y jerarquía del engaño que le corresponde.

Otro aspecto que llamó la atención en dicha investigación fue observar cómo el desengaño puede participar como elemento climático que juega con la verdad y la mentira, pues la verdad no es la otra cara del engaño necesariamente, pero puede provocar un efecto de doble sentido cuando el desengaño genera mayor confusión al poner en juego la credibilidad de quien lo emite. Es decir, el desengaño, participa en diferentes partes de la trama, no únicamente en el final, razón por la cual se revisa el concepto para analizar la relación y relevancia que asume en la estructura de una comedia.

Los resultados de dicho estudio abrieron la posibilidad de continuar la investigación de ese tópico en un rango más amplio. Primero, trabajar la interpretación del engaño en otras obras del autor, ahora no solo con el objetivo de analizar la estructura dramática del engaño sino desde una perspectiva que relacione los elementos sígnicos del engaño (la carta, el manto, la mudanza del ser, el poder doméstico, entre otros) con el desengaño y cómo se vinculan estos con el sentimiento del desengaño barroco.

Como objeto de estudio de esta investigación se seleccionaron tres comedias a partir de la producción que generó Juan Ruiz en la primer etapa, en la intermedia y en la etapa final

respectivamente, (*El desdichado en fingir* (1613 - 1615), *La verdad sospechosa* (1619-1620) y *Los empeños de un engaño* (1621-1625) ya que se enmarcan dentro del grupo de obras que construyen dicho recurso con aristas diferentes en cuanto al engaño.

El desdichado en fingir (1613 y 1615) trata el tema del mentiroso a través de la doble suplantación del ser. Por una parte, el protagonista que para estar cerca de Ardenia fingirá ser Arnesto el hermano de la dama y paga las consecuencias al pasarlo por loco y privarlo de su libertad, aunque al final lo salva el amor. Y por otra, el antagonista que también suplantará la identidad de Arnesto, experto en mentir, urde varios embustes para conseguir su cometido de obtener dinero y quedarse con Ardenia. Al final recibe su castigo, pierde a la mujer que pretende y lo obligan a casarse con Celia a quien le había prometido matrimonio anteriormente.

En *La verdad sospechosa*, (1619-1620), el vicio del protagonista es la mentira y altera la tranquilidad y orden de todos; al final, será víctima de sus propios enredos. En *Los Empeños de un engaño* (1621-1625), a diferencia de las obras comentadas anteriormente, el recurso no juega como complemento para encauzar a los personajes en situaciones de confusión, sino que se convierte en pieza básica del enredo en sí mismo para resaltar el sentido crítico que se tiene ante el engaño. Un criado engaña a una mujer enamorada de su amo, haciéndola creer que ella es la razón de que don Diego ronde su calle, cuando es otra de la misma casa (Teodora) el objeto de su cariño. Don Diego no puede exponer su amor por Teodora y se ve obligado a mentir, le hace creer a Leonor que es a ella a quien pretende, pero pidiéndole guardar el secreto. Los engaños se irán sumando y no le será fácil desengañar a su amada. La trama gira en un doble triángulo amoroso envuelto de engaños con un singular protagonismo de las damas que arriesgarán todo por su amor.

Al incursionar con una perspectiva semiótica del engaño y desengaño en las obras de Juan Ruiz, se aportará nuevos aspectos que nutrirán el conocimiento tanto del autor, del teatro

áureo y de la sociedad barroca, que se configura en la dialéctica de lo que se muestra y lo que se oculta.

Estado de la Cuestión

Como guía principal para conocer la biografía del autor, se contemplan los estudios que Margarita Peña realizó a través de varios años de investigación (desde 1990 hasta sus últimos días en el 2018), sobre Juan Ruiz de Alarcón, los cuales logran una reconstrucción biográfico-crítica muy importante:

Para estudiar y desmitificar el caso de nuestro dramaturgo, la crítica anterior será la que nos guíe por un camino trazado a partir de suposiciones, plagado de datos dudosos, para descartar, reformular y lograr el establecimiento de una biografía del dramaturgo novedosa en algunos puntos, fehaciente por comparación con aquella que durante tres siglos ha circulado en historias de la literatura, manuales y artículos diversos. (Peña, 2005, p. 1)

Los estudios crítico-analíticos dedicados al dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón (1581-1639) son muy vastos debido a la trascendencia e influencia que ha tenido el autor para la literatura mexicana y peninsular. Al realizar el estado de la cuestión, se encontraron los siguientes trabajos con similitud al objeto de estudio de esta investigación.

Con relación al tema, se encuentra una Tesis elaborada para obtener grado de maestría en la Benemérita Universidad de Puebla (BUAP) por Aehécalt Muñoz González (2015), su director Francisco Ramírez Santacruz, y la investigación se titula: *La mentira en La verdad sospechosa y en el resto de la dramaturgia de Juan Ruiz de Alarcón: aporte desde los antecedentes semíticos del autor*. La investigación busca profundizar en el concepto y en el análisis del recurso de la mentira en las comedias de Alarcón, se pregunta, ¿en todas las

comedias se refiere Juan Ruiz a la mentira? El autor de la tesis percibe que “la mentira es comprendida como un acto o expresión exterior que sabe, quien la enuncia, su falsedad, además se realiza con la intención de engañar” (p. 33). Mentir - engañar son conceptos que van ligados de manera muy estrecha pero sus funciones pueden identificarse y analizarse de modo individual. Es así que reafirma la inquietud de encontrar una sistematización que profundice en el análisis de forma más puntual, darle más importancia al tipo de recurso que se utiliza como mecanismo para el enredo, extraer las tipologías más constantes en cada autor, entendiendo que la obra tiene su propia constitución también en esos detalles. La lectura del tesista retroalimenta con buenas reflexiones y apuntes de la mentira, sin embargo, el análisis que realiza de cada obra de Juan Ruiz indica cómo o por qué miente o engañan los personajes en el aspecto anecdótico sin establecer categorías en sus tipologías y/o desglose de la construcción dramática en la que participa.

Así mismo, se aprecia otro proyecto con la diferencia de que se centra únicamente al personaje del gracioso: *El engaño del gracioso como eje de las acciones dramáticas en las comedias de Agustín Moreto* de la tesista Adriana Ontiveros Valdés (2006) para optar por el título de Maestro en Letras Españolas con el director de tesis Aurelio González, destacado académico e investigador especialista en el Siglo de Oro. Resulta una investigación puntual y acertada que lleva de la mano el desarrollo y construcción del personaje gracioso identificándose las características de este y su función en la trama de la obra a partir de las etapas del engaño que divide en tres: el comienzo y desarrollo del engaño por parte del gracioso, sus complicaciones y el desenlace donde expone las acciones del gracioso. De tal manera que el estudio de Adriana Ontiveros se enfoca únicamente en el papel del gracioso como eje del engaño, sin desarrollar un lineamiento específico del tipo de engaño en relación con la peripecia, con la trama o jerarquía con que se ejecuta. En sus conclusiones apunta lo siguiente: “falta por

realizar una tipología detallada del gracioso en la obra del dramaturgo, pues, como se mencionó, este trabajo sólo trató un tipo muy específico el “gracioso engañador” (p. 122).

Whicker (1996) en su trabajo crítico sobre la investigación literaria de Juan Ruiz de Alarcón para obtener el grado de Doctor en Filosofía con el título *Fiction, deceit and Morality in the Plays of Juan Ruiz de Alarcón. 1580-1639* de la Universidad de Oxford, examina la relación de la ficción y el engaño con la moralidad en la dramaturgia del autor. Considera que Alarcón crea ficciones cuidadosamente calculadas con el propósito de reprender el vicio y promover la virtud como un oficio honroso y loable, que responde a su contexto socio-político y espiritual. De acuerdo con esta idea menciona que:

Alarcón presents certain strategies of deception as the most effective means of exposing and defeating those who threaten social harmony. It will be seen that these strategies are presented by Alarcón as essential tools, not only for those who govern and defend Spain, but also for private individuals who seek to maintain or to restore their position in society². (p. 14)

En sus conclusiones, Whicker (1996) encuentra que para Juan Ruiz el engaño tiene un tratamiento más complejo, más allá del mecanismo del enredo, pues menciona la conexión que existe entre la presentación del engaño y el tipo de moralidad práctica que presenta Alarcón en sus obras, enfocada más en “upon the problem of how one may best act in the here and now, rather than how one might best prepare oneself for Heaven”³ (p. 250).

² [Alarcón propone algunas tácticas de engaño como el método más eficaz para descubrir y vencer a quienes ponen en peligro la armonía. Se observará que Alarcón presenta estas estrategias como herramientas esenciales, no solo para quienes gobiernan y defienden España sino también para los particulares que desean recuperar su lugar en la sociedad. (p. 14)] (Traducción propia).

³ [sobre el problema de cómo uno puede actuar mejor en el aquí y ahora, en lugar de cómo uno puede prepararse mejor para el Cielo (p. 250).] (Traducción propia).

En cuanto a la estructura dramática, identifica ciertas tipográficas del engaño, (no define jerarquías), pero menciona que el manejo del engaño en Alarcón se estructura como una estrategia práctica y racional de acuerdo con el carácter de cada personaje.

Por último, cabe señalar el interés actual por las puestas en escena, homenajes e investigaciones que a la fecha denotan la importancia y la proyección de la obra de Juan Ruiz de Alarcón a más de 400 años, encabezado por dos importantes casas de estudios universitarias: la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (con un exhaustivo y valioso trabajo de edición actualizado sobre el autor, *Colección Obras Dramáticas Completas de Juan Ruiz de Alarcón*) y la Universidad Nacional Autónoma de México, quien desde 1998 cuenta con la Cátedra de Juan Ruiz de Alarcón con el objetivo de continuar profundizando y promulgando la investigación del dramaturgo novohispano. Desde el año 2018 la UNAM, en conjunto con el Gobierno del Estado de Guerrero, trabajaron para la publicación de la *Biblioteca Alarconiana: Juan Ruiz de Alarcón*, (2020) una antología que contiene las obras de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, en ediciones prologadas y revisadas por especialistas del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. En marzo de 2022, se efectuó un festejo especial conmemorativo del 450 aniversario del autor titulado “Feliz no cumpleaños”, con diversas actividades teatrales y académicas alrededor de la figura y obra de este autor dramático que a la distancia mantiene la atención de críticos y estudiosos de la materia.

Sin duda otro espacio importante para la proyección del dramaturgo han sido las Jornadas Alarconianas que se festejan en su honor desde 1987 con sede principal en la ciudad de Taxco y subsedes en Acapulco, Zihuatanejo y Chilpancingo donde participan artistas nacionales e internacionales que dejan en claro la vigencia del autor.

Objetivos

Analizar los elementos del engaño con la semiótica del mismo como puente para la expresión del sentimiento del desengaño barroco que integran la construcción del laberinto del engaño en tres comedias Juan Ruiz de Alarcón: *El desdichado en fingir*, *La verdad sospechosa* y *Los empeños de un engaño*.

1.- Establecer las características del engaño teatral y del desengaño barroco que participan en el laberinto del engaño en las comedias *El desdichado en fingir*, *La verdad sospechosa* y *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón.

2.- Evaluar cómo se construye el engaño en la acción, en la trama e identificar la tipología y jerarquía del engaño en los personajes de las comedias seleccionadas (*El desdichado en fingir*, *La verdad sospechosa* y *Los empeños de un engaño*) a través del ejercicio didáctico.

3.- Ponderar los símbolos del engaño que se encuentran en las comedias *El desdichado en fingir*, *La verdad sospechosa* y *Los empeños de un engaño* y qué papel juegan con el desengaño barroco en las comedias seleccionadas de Juan Ruiz.

4.- Identificar las características del desengaño barroco en los personajes de las comedias *El desdichado en fingir*, *La verdad sospechosa* y *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón.

5.- Proponer/elaborar con los elementos del engaño-desengaño barroco encontrados en *El desdichado en fingir*, *La verdad sospechosa* y *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón, el laberinto que simbolice sus características.

Preguntas

La pregunta central de esta tesis: ¿De qué manera el ejercicio hermenéutico del engaño se integra con el desengaño barroco en el laberinto del engaño que construye Juan Ruiz de

Alarcón en las comedias *El desdichado en fingir*, *La verdad sospechosa* y *Los empeños de un engaño*?

1.- ¿Cuáles son las características del engaño y del desengaño barroco que participan en el laberinto del engaño en las comedias *El desdichado en fingir*, *La verdad sospechosa* y *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón?

2.- ¿Cómo se construye el engaño en la acción, en la trama y en los personajes de las comedias *El desdichado en fingir*, *La verdad sospechosa* y *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón?

3.- ¿Qué elementos se desempeñan como símbolos barrocos del engaño en las comedias *El desdichado en fingir*, *La verdad sospechosa* y *Los empeños de un engaño* y cómo interactúan con el desengaño barroco?

4.- Con qué características del desengaño barroco se desarrollan los personajes de las comedias *El desdichado en fingir*, *La verdad sospechosa* y *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón?

5.- ¿Cómo se proyecta el diseño del laberinto del engaño-desengaño en las comedias *El desdichado en fingir*, *La verdad sospechosa* y *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz?

Hipótesis

La construcción del laberinto del engaño que construye Juan Ruiz de Alarcón se fundamenta en los elementos del desengaño barroco que integra en el carácter de los personajes de sus comedias que basan su tipografía y jerarquía del engaño de acuerdo con la trama de la comedia

1.- Juan Ruiz no solo implementa el mecanismo del engaño en el enredo de las comedias sino que lo hace partícipe de la trama, creando como resultado un laberinto del engaño que se

nutre de los desengaños dramáticos. Los personajes expresan líneas del desengaño barroco mas no así en la temática de la comedia propiamente. La complejidad del engaño y originalidad de la trama están cuidadosamente estructurados por lo que se considera que el análisis de dichos elementos diseñan el laberinto del engaño de cada comedia.

2.- De acuerdo con la temática y trama de la obra, el autor selecciona la jerarquía y tipografía del engaño de cada personaje para construirlo a través de las didascalías, el espacio y los recursos argumentales.

3.- Los símbolos del engaño que se integran en cada comedia complementan la argumentación del engaño en la trama ya que funcionan como elementos que ocultan o revelan los engaños como son: Los espejos, suplantación de personaje, dinero, tapadas, el balcón, tapados, cárcel y la selección de ello que el autor elige implementar en una comedia tiene relación con el carácter y estatus social de los personajes.

4.- Los personajes expresan su cosmovisión de desengaño barroco acorde a la jerarquía y tipología del engaño que desarrollan en cada comedia.

5.- Para proyectar los elementos del engaño-desengaño en un diseño de laberinto, es necesario visualizar las características del engaño-desengaño barroco que identifica a cada comedia y adaptar metafóricamente el esquema de esa construcción y el trayecto del héroe de la comedia con el tipo de laberinto al que puede corresponder al ubicar los puntos de transición o de cambios destacados en los objetivos del personaje y de la trama con los nodos, el centro y la salida del laberinto.

Fundamentación Teórica

Se parte de que el objetivo de una obra de teatro no estriba en lograr un texto literario únicamente, sino en la realización de una puesta en escena para la cual se integran diversos

elementos enfocados a la potencialidad de representación que significa. Acerca de esto, Revueltas (2012): recomienda en su estudio crítico llamado *Estrategias emblemáticas en el teatro*:

Atender a las múltiples didascalías, tanto las explícitas como las que están insertas en el discurso teatral, para imaginarlas y proponerlas como parte fundamental del espectáculo teatral. A partir de esa lectura, tanto del texto como de la representación que de él se haga, el análisis transitará hacia la revelación semiótica. (p.319)

Si se toma en cuenta que la comunidad teatral generalmente no realiza estudios didascálicos como tal, ya que en mi experiencia como actriz el uso de las marcas de representación o didascalías son más utilizados en el ámbito literario y en teatro se trabaja con métodos de análisis de texto para estudiar la estructura dramática de una obra y el desarrollo del personaje.

A partir de las evidencias anteriores, para esta investigación se propone generar un sistema de análisis que integre los dos procesos mencionados anteriormente, para el estudio de las comedias. De ese modo, en cuanto al análisis de texto se elige la pauta que guía Alatorre (1986). Para el ejercicio didascálico se sigue a Hermenegildo (2001), enfocado a la identificación de referencias del engaño y del desengaño. La construcción del engaño de cada comedia (tipologías y jerarquías) con la propuesta metodológica de Roso Díaz (1999a) ya que sumará para la comprensión de un estudio más detallado del recurso del engaño no sólo como estructura del enredo sino como puente en el acto semiótico con el desengaño que manifiesta el autor a través de sus textos y el enfoque semiótico con Lotman (1996) y Fischer-Lichte (1992).

La ruta de trabajo que se sigue hará posible conocer en mayor medida la relación que se puede generar entre los elementos que establecen la construcción de engaño con la semiótica

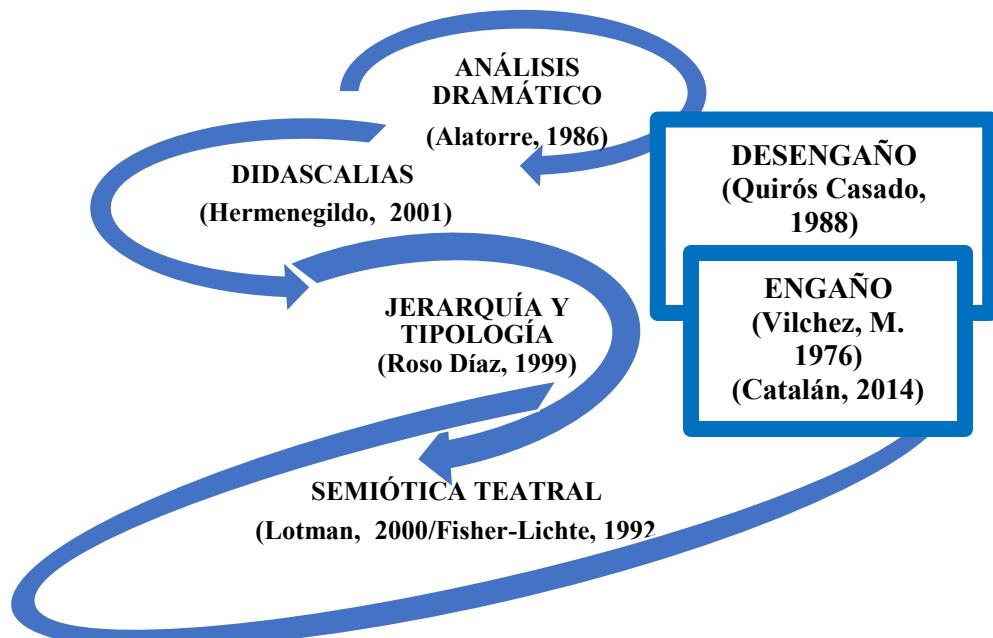
del mismo como puente para la expresión del sentimiento del desengaño en el teatro español del Siglo de Oro, específicamente, de Juan Ruiz de Alarcón. Lo anterior siguiendo a Lotman (1996).

Todo texto genuinamente artístico es una “máquina educadora” suigéneris- es decir, que al tiempo que encierra dentro de sí un nuevo lenguaje artístico, contiene también un (manual autodidáctico) de este lenguaje-, entonces el proceso de conversión del texto único en lenguaje artístico común, de la excepción en norma y de la creación del genio en patrimonio cultural de toda la nación, deja de asombrarnos. (p. 78)

Se considera, entonces, un proceso factible para revisar y desarrollar el trabajo como en otros autores del teatro barroco y clásico, aunque por esta ocasión sólo se cubren tres comedias de Juan Ruiz de Alarcón, *Los empeños de un engaño*, *La verdad sospechosa y el desdichado en fingir*, existe la posibilidad de que en futuras investigaciones se trabaje el resto de legado del autor.

Figura 1

Esquema de Análisis del Engaño-Desengaño



Nota: Figura 1 de mi autoría basado en el marco teórico de la investigación.

El esquema de análisis del engaño-desengaño en la Figura 1, presenta del lado izquierdo el encabalgamiento que se logra al pasar de un proceso a otro. Esto indica la ruta de la investigación que inicia con el análisis de la estructura, la perspectiva, las características y la carga sígnica del engaño y el desengaño de cada comedia, para posteriormente conectar con la otra parte de la fundamentación teórica con la que se arropan los conceptos de esta investigación, principalmente con Catalán (2014) y Vilchez (1976) para el engaño y Quirós Casado (1988) en el desengaño, entre otros.

El primero de ellos, Catalán (2014) en su libro *Antropología de la mentira. Seudología II*, menciona la existencia de cuatro niveles del engaño en el mundo natural que van del mimetismo animal más elemental al engaño intencional, deliberado, con mayor grado de complejidad. En los últimos niveles también se encuentra el humano, quien presenta sus procesos de engaño correspondientes a su representación natural y por otra parte, despliega sus habilidades cognitivas y tácticas. Por ello, siguiendo al autor, el engaño desarrolla su constitución pseudológica la cual:

Se compone de tres factores íntimamente relacionados entre sí: la inteligencia (en especial la inteligencia interactiva), el lenguaje (que dará lugar a la mentira específicamente humana) y la libertad de acción (tanto frente a los dioses como ante el medio social). (p. 41)

El seguimiento que daré al análisis radica en identificar cómo se construyen esas tres dimensiones (inteligencia, lenguaje y libertad de acción) con relación al tratamiento humorístico que conforma el género de la comedia de capa y espada.

El enfoque de la investigación es reconstruir el recurso del engaño dentro de o para la teatralidad. Una teatralidad que a efectos de su estructura interna, implica diversos mecanismos dramáticos como pueden ser el de la creación del espacio, del tiempo y el mecanismo del

engaño. En este caso, la investigación se enfoca en el tercer mecanismo mencionado para el análisis de su construcción en el teatro de Juan Ruiz de Alarcón.

Vinculado a esto, Mercedes Vilchez (1976) en su libro *El engaño en el teatro griego*, centrado en “el análisis de la función y en el significado del engaño en la acción dramática y en el nivel de pensamiento de los autores trágicos y su juicio ético sobre el engaño en general” (p. 16), distingue dos caras del engaño: la acción y la palabra.

En el momento en que la palabra participa en el campo del engaño, agrega Vilchez (1976), se crea la oposición del engaño contra verdad, en tal sentido, desarrolla la idea de que el decir se vincula al raciocinio y en consecuencia lo que se dice, se vincula a la valoración ética. En suma: “engañosar es exclusivamente decir mentira” (pp. 32-33). También afirma la autora que la palabra y la acción engañosa trabajan de forma simultánea para que avance la acción en la comedia y lograr su objetivo.

Interesa en su propuesta la dimensión de las acciones: cómo se ve el engaño en una representación teatral. No es una oposición inmediata, la autora señala que “no existe el concepto engaño opuesto a verdad tal como nosotros lo entendemos; ésta es sencillamente una oposición que va a tardar algún tiempo en crearse” (p. 32). Con ello se refiere a que el engaño es una construcción que se prepara para que participe en momentos específicos de la obra teatral. La autora se concentra en una oposición antigua entre la oscuridad y la claridad. Es decir, el engaño, desde su perspectiva, involucra un concepto de lo uno y lo otro:

Es oscuro lo oculto, lo misterioso, el mundo de lo irracional, o sea, todo aquello que no está sujeto a normación, desde el momento que escapa a la razón humana; a ello se opone lo claro, que en este caso queda constituido por todo aquello que el hombre entiende, que responde a lo esperado, lo previsible, el orden normal del acontecer, en suma. (p. 32)

Aquí refiere a las acciones efectuadas en la oscuridad que resultan imprevisibles. La lectura en torno al tópico del engaño radica en cómo se crea dicha oscuridad y dónde está la claridad (entendida por Vilchez, como lo que se dice o presenta de frente sin encubrimiento).

Como siguiente proceso del engaño, la autora identifica otra variación de la acción encubierta que es suma de los anteriores, radica en actuar “torcido” dentro de los límites fijados por la sociedad humana, una acción que “es oscura, se entiende como lo torcido... que queda igualmente opuesto a lo recto, no ya a lo claro” (p. 33). Es decir, irrumpir en la burla de la norma. Este último aspecto ilustra cómo una acción oscura puede deformarse y hacerse extensiva al punto de extralimitarse a pretexto de lograr su objetivo. Lo anterior expuesto, se incluye en la investigación para encontrar los aspectos del engaño en los que se extralimita dicha acción y de qué forma lo hace.

De acuerdo con Vilchez (1976), los elementos que configuran el engaño son la mentira y el disfraz subordinados a la intriga, estos tienen como función crear un mundo fantástico. Interpreta esta fantasía como “la implantación de una realidad propia del drama donde no se juzga, se crea un orden nuevo” (p. 267). En el momento en que se utiliza una historia falsa o un disfraz, se está creando una ficción, es decir, se establece otra realidad frente a la realidad cotidiana, que marca una diferencia entre la realidad y la apariencia que se muestra. A dicho contraste lo denomina Vilchez (1976), “oculta verdad y abierta mentira. La realidad sólo la conoce el que miente o el que ha suplantado una personalidad ajena” (p.88).

Es decir, el engaño abre las posibilidades de encontrar otro punto de vista de ver las cosas, cuestionarlas, crear opciones de salida de cualquier situación por inverosímil que parezca y rebelarse al mismo tiempo del orden establecido. “Un héroe creador de algo mejor, capaz de vencer con sus argumentos totalmente nuevos” (p. 277). En la investigación, se parte de esta

idea para dar seguimiento al planteamiento del orden que propone la ficción contrapuesto a las realidades que representa o no.

A manera de resumen, de las evidencias hasta aquí expuestas se revisan los conceptos básicos que participan en el engaño y se retoman las siguientes definiciones para este marco conceptual de investigación:

Disfraz. – Suplantar la personalidad ajena cuando deja de ser pura mimesis y se pone al servicio del objetivo de que lo que no es cierto sea tenido por tal, no solo pertenece al terreno de la ficción, sino también al del engaño (Vilchez, 1976, p. 26).

Engañar. – “En el terreno de la palabra, engañar es exclusivamente decir mentira (Vilchez, 1976, pp. 32-33). Es un medio para burlar los condicionamientos de una estructura determinada, sin enfrentarse abierta o voluntariamente con ella” (p. 270).

Engaño oscuro.- “Todo aquello que no está sujeto a normación, desde el momento que escapa a la razón humana; a ello se opone lo claro” (Vilchez, 1976, p. 32).

Engaño oculto. “Todo aquello que se realiza con ocultamiento, en la sombra” (Vilchez, 1976, p. 32).

Fingir.- Disimular cuidadosamente alguna cosa para que no se perciba su verdadera naturaleza, o se juzgue contraria de lo que es (Real Academia Española, s.f.).

Intriga.- Manejo cauteloso, acción que se ejecuta con astucia y ocultamente, para conseguir un fin (Real Academia Española, s.f.).

Mentir.- Decir o manifestar lo contrario de lo que se sabe, cree o piensa. (Real Academia Española, s.f.).

Lo torcido.- “Idea de la mentira como algo que está sujeto a valoración ética. Se opone a actuar recto” (Vilchez, 1976, p. 33).

Burla de la norma.- “Es actuar torcido y sólo secundariamente le es inherente el carácter de acción realizada en la oscuridad, o sea, es un proceso totalmente inverso” (Vilchez, 1976, p. 33).

Falsedad. Mentira, engaño, dissimulación maliciosa de la verdad (Real Academia Española, s.f.).

Por último, la ruta de análisis nos encamina al desengaño, se parte de la pregunta: ¿cómo dialogan las estrategias de engaño en los personajes alarconianos con los ideales filosóficos del desengaño propios del Barroco? ¿Con qué características del desengaño barroco se desarrollan los personajes de las comedias seleccionadas de Juan Ruiz de Alarcón?

Con relación a dicho contexto, Quirós Casado (1988), estudia el pensamiento barroco español y a diferencia de otras partes del mundo occidental, este tiene la sólida base de la búsqueda de la verdad como discurso teórico del mundo. En España hace resonancia desde otros aspectos donde:

El factor más cercano al hombre, el aparato antropológico, ético, psicológico, cala hondo en los pensadores que a lo largo del siglo especularon de un modo u otro, y, sobre todo en los literatos, que reflejan en sus obras estos mismos parámetros desde la más sutil y fluida consideración de la novela o la poesía. (p. 2)

De ahí que Quirós Casado (1988) encuentra en su investigación tres características que cimentan el desengaño barroco español: la continua búsqueda de la verdad que duda de la veracidad de los sentidos, la capacidad de la razón y el conocimiento para buscar las fuentes del engaño y superarlas. Y esta “triple fundamentación constituye un perfil del tema del desengaño que se desarrolla en consideraciones metafísicas, gnoseológicas, éticas, religiosas, políticas, etc.” (p. 5). Teniendo en cuenta lo anterior, esta investigación revisa la forma en que algunas de las consideraciones mencionadas se muestran en las comedias de Juan Ruiz que se estudian

y con base en la perspectiva que presenta Quirós Casado (1988) la describe de la siguiente manera:

Ética: crea la figura del desengaño, personaje situado entre el sabio estoico y el intelectual moderno, que trata de conocer el engaño aparente que envuelve a la realidad para aprovecharse tácticamente de la situación y dominar.

Gnoseológico: la revalorización que sufre la razón como herramienta fundamental del conocimiento humano y la vigilancia que sobre los afectos se lleva a cabo, no para anularlos —como se haría desde una óptica estoica— sino para dosificarlos según nuestro interés.

Religioso: consecuencia de la incapacidad del hombre para conocer de forma absolutamente racional la realidad y de actuar de forma totalmente libre de pasiones, es decir, es una salida al pesimismo que produce la observación por parte del hombre de lo limitado y mísero de su condición.

Político: la acción del desengaño habrá de entenderse como subvertidora de valores en tanto que crítica para con las visiones ingenuas que la común opinión presenta; no obstante, también aparecerá impregnada de un fuerte pragmatismo alejado de toda utopía en tanto que, como en Espinosa, se dudará siempre de la posibilidad de racionalizar la acción del *vulgo*, de hacer salir de su ilusión a los engañados. (Quirós Casado, 1988, p.5)

Esta visión del desengaño, aporta elementos más claros para vincular la estrategia del engaño de los personajes con el perfil del desengaño que se desarrolla y analizar el concepto sintáctico que en su dramaturgia se observa.

Como enlace entre lo estructural y las bases filosóficas, la semiótica teatral permitirá analizar si los personajes de Juan Ruiz representan o son vínculo entre el engaño teatral (ilusión) y el desengaño barroco (búsqueda de la verdad) que reflejan los dilemas culturales y filosóficos

de su época. El análisis de esta relación permitirá explorar la crítica social y las preocupaciones éticas presentes en sus obras, conectando directamente con el problema de investigación.

Cada texto dramático determina y relaciona los signos teatrales de acuerdo con las circunstancias y significados que le atribuye en cada obra dramática, los cuales, menciona Fischer-Lichte (1988), “conforman y encadenan su sistema de significados y crean sus propios códigos teatrales” (p. 2).

A partir de esto, se exploran los elementos que puedan convertirse en parte funcional de un código teatral enfocado al engaño en las obras seleccionadas, posteriormente, se analiza el modo en que se reproducen dichos códigos teatrales, en este caso, en el barroco español del Siglo de Oro para identificar el conjunto de reglas que subyacen en los textos mencionados. Para eso se desprende escalar los tres niveles que propone Fischer-Lichte (1988) en los códigos teatrales: a nivel del sistema, a nivel de la norma y a nivel del habla. Estos establecen la totalidad de todas las reglas sobre las que descansa la producción y la recepción de una representación particular.

La investigación se orienta a nivel del sistema en identificar los signos, sus combinaciones y significados inherentes al teatro que configuran su construcción teórica. A nivel de la norma, el modo en que se presentan los códigos con referencia a los elementos de la representación que marcan un género, una época, etc. Y a nivel del habla se analizan los códigos teatrales que establecen las reglas que involucran la realización y la recepción de una representación teatral.

Con respecto al último nivel, cabe resaltar la importancia que se observa en la relación con los signos lingüísticos verbales y no verbales, que establecen el lenguaje teatral. En este sentido, se infiere que son los signos del lenguaje y la representación del mismo a través de la actuación que hacen viable el diálogo teatral que pueden estudiarse desde diferentes

perspectivas: dialogo de los personajes entre sí, el personaje con el público/lector o consigo mismo, por lo tanto, la composición de los elementos será el generador de sus propios significados. Fischer-Lichte (1988) observa cómo participa la combinación de estos dos sistemas codificándose donde está “el lenguaje dominado por la acción y la acción dominada por el lenguaje” (p.18). Pues el lenguaje actoral no se limita a la palabra (signos lingüísticos) exclusivamente sino que se acompaña o complementa con el lenguaje de expresiones mímico, corporal, gestual y de movimiento (signos paralingüísticos). Ambos lenguajes, señala Fischer-Lichte (1988): “establecen un modo especial de significación y funciona como un sistema creador de significado que debe ser entendido como constitutivo del diálogo dramático teatral” (p. 18).

La significación del texto teatral se reconstruye de la relación que se crea entre el signo y actuación. De ello desprende que el trabajo de estudio de textos teatrales parte del riguroso y complejo análisis para identificar y discernir sobre todo los aspectos no lingüísticos que se presentan en el desarrollo de los diálogos dramáticos. En este sentido, el trabajo didascálico es fundamental para concretar la semiosis del objeto de estudio; Fischer-Lichte (1988) denomina como proceso de significados (la semiosis), que se presenta en sus dimensiones semióticas: sintáctica, semántica y pragmática. En tanto que los signos no lingüísticos pueden, particularmente, referirse a cada una de las tres dimensiones de los signos lingüísticos producidas simultáneamente, denominando a dichas funciones de los signos no lingüísticos: parasintácticas, parasemánticas y parapragmáticas.

Así mismo, hay que reflexionar sobre el texto como artificio sintáctico, semántico y pragmático susceptible de ser actualizado en un proceso de relación interpretativo entre autor y lector. Esto implica la interrelación con otros sistemas sígnicos que salen de los códigos internos

del texto, es decir, que el mismo texto dramático genera diferentes códigos de significación al relacionarse con su autor, con su lector/espectador, con su contexto espacio-temporal, etc.

Convergen en este mismo sentido diferentes estudiosos de la semiología teatral por la naturaleza misma del texto-representación que implica al lector/espectador reconstruir la semiosis resultado de la interacción de los diferentes códigos. De Toro (1987) al respecto expresa: “todo texto dramático (o espectacular) presenta todo tipo de intertextualidades que provienen del sector social y cultural: noticias, TV, periódicos, etcétera” (p. 74).

El esquema teórico con que se aborda esta investigación, es el de Lotman (2000), quien realiza una analogía de la biosfera de V.I. Vernadski (1863-1945) (sistema formado por el conjunto de seres vivos de nuestro planeta y sus interrelaciones) para crear su categoría teórica de semiosfera y en ese sentido, la cultura como un todo complejo en donde los textos interactúan entre sí y en todos los contextos. Por tanto, el campo de la semiótica está dominado por las ideas de totalidad y transformación y se entiende como un espacio semiótico fuera del cual la semiótica no es posible.

El texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado. (Lotman, 1993, p. 20)

El análisis de teatro a partir de su carácter sínico, de representación, Lotman lo compara con el juego en el sentido práctico y convencional.

El que juega recuerda que no se halla en la realidad, sino en un mundo lúdico-convencional: no caza, sino que hace como si cazara; no navega por el mar entre tormentas y aborígenes hostiles, sino que hace como si viajara. Pero, simultáneamente,

experimenta las emociones correspondientes a una autenticidad de las circunstancias imaginadas. (Lotman, 2000, p.60)

Sistemas sígnicos: discretos o delimitados y los no discretos, en los que es difícil delimitar un signo de otro. Entendiendo como el ensamblaje de los diversos elementos sígnicos los que configuran la unidad, el texto artístico, (en este caso, las obras de Juan Ruiz de Alarcón).

Por lo tanto, es necesario reconocer las voces de los personajes que son representadas en la obra de arte, así como determinar las relaciones de significación existentes entre estos enunciados y otras producciones artísticas alrededor del texto estructurante de un proceso de simbolización de la cultura que se ve reflejada en la obra de arte, puesto que posee un significado único cerrado que procede del discurso del artista. La obra se configura, pues, como un texto proveniente del universo semiótico instalado por sus actores representativos: el autor y el lector o con el director, el artista y el público.

El símbolo, tanto en el plano de la expresión como en el del contenido, siempre es cierto texto, es decir, posee un significado único cerrado en sí mismo y una frontera nítidamente manifiesta que permite separarlo claramente del contexto semiótico circundante. (Lotman, 1996, p. 102)

Lotman (1996) señala que las transformaciones culturales son evidentes en la estructura de los textos artísticos, pues refleja la semiótica de la acción como estrategia que permite intensificar el significado, refiriéndose aquí a la simbolización que existe en estos procesos de transformación históricamente determinados, por lo que el caso analizado de este estudio muestra el espíritu del artista expuesto a través de lo que transmiten sus personajes.

Una obra de arte como objeto tiene propiedades estéticas y estilísticas y forma parte de un tejido cultural, histórico y social. Por tanto, el teatro es un mecanismo simbólico

de creación de memoria cultural “representa un texto acabado, puede no incorporarse en una serie sintagmática, y si se incorpora a ella, conserva su independencia de sentido y estructural. Son un mecanismo de la memoria” (Lotman, 1996, p. 145). Por lo cual, se delimita la frontera como lo denomina el autor, como punto de encuentro que actúa como “un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje interno de la semiosfera y a la inversa” (Lotman, 1996, p. 13-14). De tal manera que se puedan encontrar los sectores periféricos que participen generando interacciones que produzcan mayores cambios, interculturalidad y diversidad en la semiosfera.

El estudio de caso de investigación funciona como una semiosfera (Lotman, 1998), es decir, como un espacio donde coexisten tres dimensiones, micro semiosferas, que permiten la transformación y generación de nueva información a través de cruces de límites semióticos (periféricos) inevitables y necesarios para entender la estructura y relación entre el engaño y el desengaño barroco en la comedias de Juan Ruiz de Alarcón.

La construcción de procesos semióticos en la cultura se refleja en la obra teatral porque tiene un significado cerrado único derivado del discurso del artista.

Metodología

En esta sección se presentan la metodología de la investigación. De inicio, se trata de un trabajo cualitativo, ya que sigue una línea empírica de investigación “que se da sólo en el tiempo y el espacio” (Vargas Beal, 2011, p. 10). En este caso, al enmarcarse dentro de tres obras de teatro del siglo XVII, se elige la investigación cualitativa en tanto que:

Se ocupa de recolectar y analizar la información en todas las formas posibles, exceptuando la numérica. Tiende a centrarse en la exploración de un limitado pero

detallado número de casos o ejemplos que se consideran interesantes o esclarecedores, y su meta es lograr “profundidad” y no “amplitud”. (Blaxter et al., 2007, p. 92)

Con las evidencias anteriores, la investigación se registra dentro del paradigma hermenéutico – interpretativo de la investigación cualitativa: debido a que las características que la definen como un proceso de exploración y comprensión, por lo cual es viable lograr la interpretación de la función del engaño en la dramaturgia de Juan Ruiz de Alarcón. Con el interés de construir sentido bajo este modelo donde, de acuerdo con Vargas Beal (2011), el conocimiento parte de:

La construcción subjetiva y continua de aquello que le da sentido a la realidad investigada como un todo donde las partes se significan entre sí y en relación con el todo.

El conocimiento avanza a través de formulaciones de sentido común que se van enriqueciendo con matices nuevos y depurando con mejores interpretaciones hasta llegar a conjeturas cada vez más ciertas. (p. 16)

Con el propósito de definir un campo de trabajo que permita establecer las correspondencias entre sus partes y fundamentar las conclusiones en la propia obra del escritor, se ha seleccionado un corpus de tres sus obras: *El Desdichado en fingir* (1613 - 1615), otra en la mitad de su producción *La verdad sospechosa* (1619-1620) y una tercera de la última etapa de la actividad del dramaturgo *Los empeños de un engaño* (1621 y 1625), dando así una base para poder comprender la construcción y evolución del manejo del engaño y ampliar las observaciones desde el punto de vista semiológico para conocer su función dentro de las mismas.

En segundo lugar, se plantea un trabajo de gabinete como modalidad de investigación para la búsqueda bibliográfica y por supuesto, la escritura. “El trabajo de gabinete consiste, en aquellos procesos de investigación que no requieren salir al exterior: literalmente hablando, en

las cosas que se hacen sentado en el escritorio” (Blaxter et al., 2007, p. 94). La bibliografía ha sido recopilada mediante un proceso de selección de referencias pertenecientes a diversas áreas existentes dentro de los estudios alarconianos, desde las más tradicionales a las más actuales. El aparato crítico sustenta y complementa la lectura detallada de las comedias escogidas, siendo sus estudios, al parecer, una primera base de los diferentes análisis y apreciaciones de los recursos del engaño y del desengaño a través de su valoración sígnica. De tal manera que se vinculen familias, enfoques y técnicas para dar la dimensión al proceso de investigación.

Métodos de Investigación

Los métodos de investigación que se seleccionan para este estudio son Métodos fundamentalmente Hermenéutico-Interpretativos, a través de los cuales se intenta construir “sentido (es decir verdades subjetivas), mediante observaciones e interpretaciones realizadas poniendo en relación las partes entre sí y ésta con el todo, sean espacios, objetos, personas, conceptos, etc.” (Vargas Beal, 2011, p. 30). Esto dará pauta a encontrar el sentido del engaño, a través de las características y relación que lo define y explica, de tal forma que den cuenta de los patrones o categorías que lo construyen. Con referencia a lo anterior, para definir la forma en que se trabaja este método, se retoma el concepto de “círculo hermenéutico” desarrollado por Wilhelm Dilthey (citado por Vargas Beal, 2011, p. 31).

- 1) Se cuenta con un texto a interpretar, se lee y se analiza a partir de lo que el texto en sí mismo expresa; pero, 2) tomando en cuenta el con-texto en que el escrito ha sido elaborado, y 3) se llega a alguna conclusión. Al final de este proceso, que se repetirá cuantas veces sea necesario a lo largo del texto analizado, se contará con un esquema o mapa que refleja la estructura de las categorías encontradas. Tales categorías permiten, al ponerlas en relación entre sí y éstas con el todo, explicar a profundidad el texto

interpretado. Al análisis que se hace repitiendo y profundizando cada vez más los significados de una realidad a manera de un espiral interpretativo, los investigadores lo llaman “círculo hermenéutico”. (p. 32)

Propuesta Metodológica del Estudio del Engaño

Para identificar y analizar la tipología y la jerarquía del engaño, se sigue la propuesta de Roso Díaz (1999a), para estudiar el proceso y construcción del engaño, ya que señala el autor, que de ahí surgen las diferencias y niveles de engaño. Ahora bien, dicha metodología es resultado del análisis riguroso que realizó Roso Díaz sobre el recurso del engaño en la obra dramática de Lope de Vega, formado por un corpus del 55.5 % de las piezas teatrales de ese autor:

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 determinando 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. (p. 63)

En esta investigación resulta viable observar cómo en las comedias que nos ocupan de Juan Ruiz de Alarcón se presentan tales características permitiendo estudiar las diferencias o particularidades que le imprime el autor al recurso del engaño. Dicha metodología consiste en realizar un análisis riguroso de la incidencia del mecanismo en los siguientes aspectos: en la

acción, en la jerarquía del engaño en los personajes, en la temática, en el léxico y en la técnica de construcción del engaño que utiliza el autor.

El Uso del Engaño en la Acción. En este apartado es relevante analizar si el uso del engaño como recurso en la acción ayuda a comprobar si existe un engaño único o son varios los que intervienen y de qué modo el recurso incide en la acción. De forma tal que se pueda identificar qué tipo de engaño se aplica, en dónde está ubicado (en el planteamiento, en el nudo y/o en el desenlace) para observar de qué manera se van acumulando o resolviendo los engaños hasta el final de la comedia.

Así mismo, se pueden definir las tipologías de los engaños (Roso Díaz, 1999a, pp. 63-82), las cuales se van a diferenciar a partir de la manera en que cada personaje desarrolla la situación o de cómo es víctima del engaño, es decir, el engaño se propicia por un:

- 1) malentendido
- 2) fingimientos y disimulo
- 3) jocosos y maliciosos
- 4) identidad oculta / mudanza del ser
- 5) fingir enfermedades
- 6) engaños cuya base es el secreto
- 7) verdades a medias
- 8) infructuosos

Una vez que se identifica por personaje cómo se desarrolla su jerarquía en la obra, puede ser constante o ir cambiando, por ejemplo puede un personaje iniciar como engañador y pasar a ser engañado. Al final hay que hacer un balance de cómo se mueven los personajes y qué jerarquía predomina, lo que va arrojando un esquema de la construcción del engaño.

El Engaño y el Desengaño de Personajes. Para identificar y analizar la jerarquía del engaño, se sigue la propuesta de Roso Díaz (1999a), que observa los niveles de engaño que se genera entre los personajes, por consiguiente, presenta el estudioso las siguientes jerarquías basándose en las más recurrentes en la mayoría de las comedias de Lope de Vega:

- a) engañadores
- b) engañados de larga duración
- c) engañados – engañadores
- d) engañadores – engañados
- e) consejeros
- f) obligados a mentir

Una vez que se identifica por personaje cómo se desarrolla su jerarquía en la obra, puede ser constante o ir cambiando, por ejemplo puede un personaje iniciar como engañador y pasar a ser engañado. Al final hay que hacer un balance de cómo se mueven los personajes, qué jerarquía predomina y si el engaño es parte de la estrategia o no para obtener los objetivos de un personaje, datos que arrojan un esquema de la construcción del engaño.

Uso del Engaño en la Temática. Es a través de lo que vive el personaje principal que se concentra la justificación de la obra y “es en la anécdota de la comedia donde se va a concentrar el objetivo de la demostración, pues tanto las causas como las consecuencias quedan concentradas en los hechos y no en el personaje” (Alatorre, 1986, p. 69), es decir, la anécdota de la comedia indica el tema central, que puede ser: *el amor*, la venganza, relaciones fraternales, etc. Se analiza cómo juega el recurso del engaño en función del tema, ya que puede retroalimentarlo o poner trabas a los objetivos de los personajes y al final de la comedia observar cómo se resuelve el conflicto y se refuerza el tema.

Léxico del Engaño. Identificar el léxico que emplea el autor por escenas y por actos, de ahí se deriva el contexto cultural de los personajes que lo emplean, así como la intensidad del contenido y del significado que el autor ha dado a las palabras a través de los personajes para transmitir el engaño. Relacionar el valor sígnico que adquiere. Este rubro se inicia con la ubicación del léxico del engaño para apreciar los cambios semánticos del engaño que se propician o no, conforme avanza la trama en cada comedia.

Técnica de Construcción del Engaño. Los dramaturgos de la Comedia Nueva, cumplen con la estructura dramática del género, sin embargo, eso requería de sorprender a la audiencia con un creativo y audaz argumento, debido a la gran demanda de puestas en escena. Por tanto, los autores encontraron apoyo en algunos *recursos argumentales* para la construcción de engaños que son auténticos lugares comunes, pero muy útiles para desarrollar los temas de las comedias, en especial el del amor, sin ser exclusivo de este, ya que se aplican para cualquier tema. Cada obra tiene frecuencias de uso muy desiguales, ya que refieren a situaciones distintas, pero son recursos de gran efectividad dramática y para la velocidad con la que se escribían las obras eran de gran ayuda. En este apartado de análisis se revisa qué tipo de construcción o argumentación referente al engaño se aplica en cada comedia del objeto de estudio. Estos se describen en el corpus del trabajo a medida que se presentan y pueden ser los siguientes, por mencionar algunos: Recurso del papel, ticoscopia, apartes, monólogos, dobles y personajes tapados.

Técnica de Recolección de Datos. El estudio de documento y técnica de observaciones que se llevará a cabo para recopilar la información relevante relacionada con la función del engaño y del desengaño en las obras teatrales de Juan Ruiz de Alarcón, será a través del análisis didascálico, para los siguientes rubros.

- Ubicación del engaño: Acto y verso (s)

- Personaje y lugar de la escena del engaño
- Fragmento
- Identificación de didascalia
- Engaño y personaje: Jerarquía
- Engaño y acción: Tipología
- Técnica de construcción
- Tema y observaciones
- Campo semántico
- Léxico

Definición de las Técnicas. Para reconstruir el entorno y los elementos que conforman el engaño dentro de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón, se hará a través del ejercicio didascálico que propone la metodología de Hermenegildo (2001), la cual se especifica de la siguiente manera:

Las didascalías pueden presentarse en dos variantes, cada una con sus diversas modalidades que a continuación se indican con las siglas que se seguirán en el desarrollo del texto. Las *explícitas* que son una serie de marcas de representaciones visibles fuera del diálogo: a) de *identificación* y *clasificación* de personajes (DE); b) *enunciativa* (DEE); c) *motriz*, que puede ser proxémica (entradas al espacio escénico o salidas de él, desplazamientos de los personajes en el interior del escenario) o kinésica (ordenan comunicación escénica por medio de un gesto, las posturas, formas de gesticular, de moverse, etc.) (DEM); d) *icónica*, que indica señalamientos de objetos, personas, vestuario, etc. (DEI).

Las didascalías *implícitas* son aquellas que viven dentro del diálogo: a) *enunciativa* (DIE); b) *motriz*: proxémica y kinésica (DIM); c) *icónica*: determinan la presencia y la

configuración escénica de determinados objetos o de personas, es decir, objetos, personas, vestuario, maquillaje, etc. (DII).

Instrumentos de Recolección. Como instrumento de recolección de datos se elaboraron tablas (Excel) para codificar de manera específica los elementos que participan en la construcción del engaño de cada obra y posteriormente trabajar de manera integral y sintáctica los resultados obtenidos.

Dichas tablas exponen la primera fase de la recolección de datos que se construyó con el análisis didascálico a partir de la identificación de la ubicación del engaño en la acción, qué actante que lo ejecuta, la forma del engaño que aplica, así como de las técnicas dramáticas en las que se apoya el autor para implementar el engaño. A partir de ello se trabajó en el estudio de la construcción de cada comedia para encontrar similitudes y diferencias que arrojen información sobre el tratamiento del engaño y desengaño que implementa Juan Ruiz en su dramaturgia.

Cuando los engaños identificados en las Tablas no cuentan con recursos de apoyo técnico teatral, argumental o tramoyísticos, se encuentran en blanco, lo que indica que el engaño se genera en el diálogo.

A continuación se aprecia una muestra parcial de los cuadros analíticos de la construcción del engaño de cada comedia a partir de los cuales se desarrolló el análisis (Ver en Anexos B las tablas completas de cada comedia).

Cuadros Analíticos de la Construcción del Engaño

Tabla 1

Muestra de Recopilación de Datos para Análisis del Engaño en El Desdichado en Fingir

ACTO I						
Verso	Personaje	Jerarquía	Tipología	Técnico teatral	Recurso argumental	Tramoya
vv. 13-14	Ardenia	Obligado a mentir	Cuya base es el secreto		In media res	
vv. 256-260	Persio	Engañador	Fingimiento	Aparte	Papel/ noche	Ventana
ACTO II						
vv. 1267	Ardenia	Engañada-engañadora	Malentendido	Aparte Tapada		
vv.1842-1846	Persio	Engañador	Identidad oculta			

Nota: Elaboración propia a partir de la recolección de datos de la obra *El desdichado en fingir* de Juan Ruiz de Alarcón (2024) y propuesta metodológica de Roso Díaz (1999a). (Ver recopilación completa en Anexo B, Tabla B1).

La Tabla 1 sistematiza el recurso del engaño en *El desdichado en fingir*, revelando su complejidad dramática y funcional. Se identifican dos personajes claves-Ardenia y Persio-cuyas estrategias engañosas varían según el contexto escénico y el objetivo de su personaje.

Se observa que Ardenia desde los primeros versos está involucrada en una situación comprometedora (in media res) que guarda un secreto por lo cual se verá obligada a mentir (Acto I) y posterior a eso, transita a agente activa en quien recae el engaño, un malentendido que Juan Ruiz construye a través del uso del recurso del manto (tapada) en Ardenia para pasar desapercibida y malinterpretar lo que escucha y ve. Así lo hace saber al lector/espectador a través de la técnica teatral del “aparte” (Acto II)-

El otro personaje de la Tabla 1 es Persio, se muestra constante en su rol de engañador, emplea el fingimiento y refuerza su papel antagónico con elementos argumentales que le facilitan activar sus trazas como el papel y la noche, la ubicación de la escena es bajo la ventana de la dama. En el segundo acto, se registra la ocultación de identidad, para suplantar a Arseno hermano de Ardenia, y es el recurso principal que el personaje mantiene hasta el final de la comedia.

La recopilación de la Tabla 1 permite visualizar cómo el engaño articula la acción dramática, define relaciones jerárquicas entre los personajes y se apoyan en recursos escénicos para intensificar el conflicto. Es una herramienta clave para el análisis temático y estructural del engaño en las comedias.

Tabla 2

Muestra de Recopilación de Datos para Análisis del Engaño en La Verdad Sospechosa

ACTO I						
Verso	Personaje	Jerarquía	Tipología	Técnico teatral	Recurso argumental	Tramoya
vv. 665-748	Don García	Engañador	Acto jocoso y malicioso			
vv.1026-1033	Jacinta	Engañadora-engañada	Fingimiento			
ACTO II						
vv.1155-1161	Don García	Engañador-engañado	Malentendido		Papel	
vv.1259-1263	Tristán	Obligado a mentir	Cuya base es el secreto			
ACTO III						
vv. 2443	Lucrecia	Engañada-engañadora	Malentendido		Papel	

Nota: Elaboración propia a partir de la recolección datos de la obra *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón (2024) y propuesta metodológica de Roso Díaz (1999a). (Ver recopilación completa en Anexo B, Tabla B2).

La Tabla 2 ordena el uso del engaño en *La verdad sospechosa*, para observar su función estructural en la dramaturgia de Ruiz de Alarcón.

La muestra de recopilación de datos señala la transformación jerárquica del engaño en el personaje de don García que inicialmente es engañador jocoso y malicioso y deviene engañado. Dicho recurso juega con el ritmo cómico de la trama y expone un rasgo de fragilidad en el mentiroso al ser también víctima de un engaño.

Jacinta por su parte, hace uso del fingimiento ante el galán para conseguir sus objetivos pero pasa de ser engañadora a engañada.

Tristán consejero-criado de don García (mentiroso) se verá obligado a mentir para cubrir a su amo y no develar su secreto.

Lucrecia le pasa a Jacinta un papel, dicha acción genera el malentendido de los nombres de las damas ya que le dijeron a don García que la portadora de la carta es Lucrecia. Al presentar pocos recursos teatrales en los engaños, como son estos casos que se representan en la Tabla 2, sugieren que el enfoque es mayormente verbal.

Ante las evidencias La tabla 2 permite visualizar la progresión del engaño, la tipología y los cambios de jerarquía del engaño que presentan los personajes, lo cual repercute en la construcción de los mismos.

Tabla 3

Muestra de Recopilación de Datos para Análisis del Engaño en Los empeños de un Engaño.

ACTO I						
Verso	Personaje	Jerarquía	Tipología	Técnico teatral	Recurso argumental	Tramoya
vv. 159-164	Campana	Obligado a mentir	Cuya base es el secreto	Aparte	In media res	Balcón
vv. 830-831	Leonor	Engañadora -engañada	Acto jocoso y malicioso			

ACTO II

vv. 1499-1507 vv. 1613-1627	Don Diego	Engañador	Cuya base es el secreto	Reflexión Soliloquio/ reflexión
--------------------------------	--------------	-----------	----------------------------	---------------------------------------

ACTO III

vv. 2134-2137	Teodora	Engañadora -engañada	Malentendido
---------------	---------	-------------------------	--------------

Nota: Elaboración propia a partir de la recolección datos de la obra *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón (2024) y propuesta metodológica de Roso Díaz (1999a). (Ver recopilación completa en Anexo B, Tabla B3).

La Tabla 3 evidencia las características que en *Los empeños de un engaño* articula el recurso del engaño en cada uno de los personajes y en la acción dramática.

En los versos 159 al 164, Campana, consejero-criado de don Diego con el recurso argumental del aparte hace saber al lector/espectador lo que su amo quiere ocultar y porqué se ve obligado a mentir. La acción sucede en el balcón. Dichos diálogos indican la antepuesta situación (*in media res*) y el no revelar Campana el secreto de don Diego, será pivote para dar comienza al enredo.

Leonor en los versos 830-832, descubre que no es cómplice del engaño a Teodora sino que ha sido engañada, y a la primera oportunidad que se le presenta da vuelta de tuerca a la situación con un engaño que de primera instancia parece jocoso, que juega con la situación pero trae susas bajo la manga para quedarse con don Diego, por lo tanto, su engaño es también malicioso.

En el acto II, don Diego en jerarquía de engañador presenta con el recurso argumentativo de soliloquio una breve reflexión donde expone su desdicha por causa de las acciones engañosas que realizó y de las cuales no puede salir tan fácil como lo había planeado, por ocultar su amor hacia Teodora.

En el acto III, se registra que Teodora es engañadora (oculta su amor con don Diego ante los demás) y luego se descubre engañada pero son malentendidos, porque interpreta erróneamente las acciones de don Diego pues piensa que este da su vida por Leonor sin saber que el galán lo que quiere es recuperarla a ella.

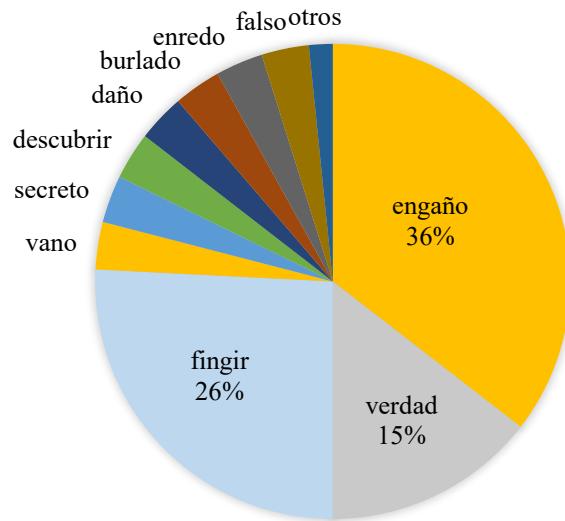
Recopilación de Léxico Relacionado al Engaño-Desengaño en Cada Obra

Los diversos vocablos que utiliza el dramaturgo en las comedias para referir expresiones y circunstancias del engaño, se vale de sinonimias, equivalencias, definiciones y repeticiones que de acuerdo con Roso Díaz (1999a), son “términos pertenecientes al campo semántico del engaño, vehículo léxico de enorme utilidad sobre el que se construyen los más diversos enredos” (p. 64). Además de ser un medio para comprender a través de él las costumbres sociales de su tiempo pues reflejan cómo hablan los personajes, con qué términos y expresiones construyen sus circunstancias. Aunque esta investigación no se enfoca en el análisis propiamente del léxico utilizado en cada obra, conviene señalar el interés por identificar la presencia de los términos en relación a la importancia del engaño en las comedias y la correlación que tienen con el tema, la trama y la tipología de los personajes.

Léxico en *El Desdichado en Fingir*. La recopilación del léxico relativo al engaño-desengaño en esta comedia registra veinte palabras en el primer acto, treinta y seis en el segundo acto y se observa en su distribución que cobran mayor presencia las palabras relativas al engaño-desengaño conforme avanza la trama ya que en el tercer acto son sesenta, lo que da una suma total en la comedia de ciento diez y seis palabras. En la siguiente gráfica se ilustran con su porcentaje.

Gráfica 1

Léxico Referente al Engaño-Desengaño: El Desdichado en Fingir



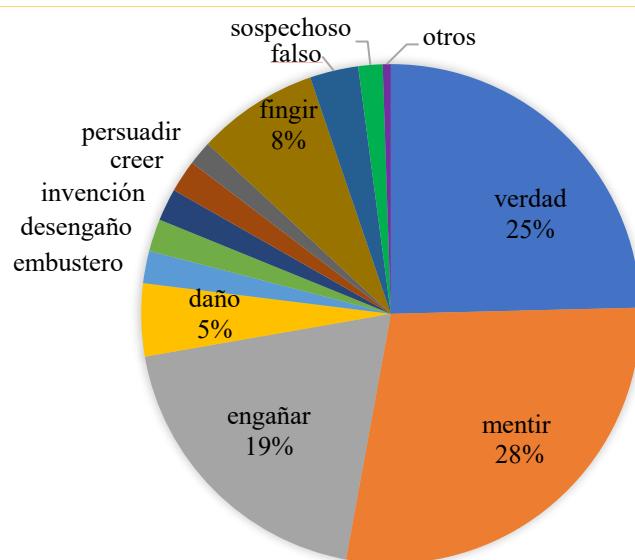
Nota: La Gráfica 1 es de mi autoría a partir de los datos recopilados de la comedia *El desdichado en fingir* de Juan Ruiz de Alarcón (2024). (Ver listado completo en Anexo A).

La Gráfica 1 destaca que las palabras que tienen mayor participación en esta comedia relativas al engaño-desengaño son: engaño, fingir y verdad, es un dato que anticipa la estructura de la tipografía del engaño que desarrolla en su estructura y que en el análisis de la misma se verá desglosado, marca a su vez la diferencia o similitud con las otras comedias que se estudian.

Léxico en *La Verdad Sospechosa*. En el registro del léxico del engaño-desengaño del primer acto de *La verdad sospechosa* se encuentran treinta y seis palabras, en el segundo acto despunta significativamente el aumento ya que presenta ochenta y un palabras y para el tercer acto incrementa a noventa y ocho, por lo que suman doscientos quince palabras relativas al engaño-desengaño en toda la comedia. Se muestran en gráfica 2 con su porcentaje.

Gráfica 2

Léxico Referente al Engaño-Desengaño: La Verdad Sospechosa



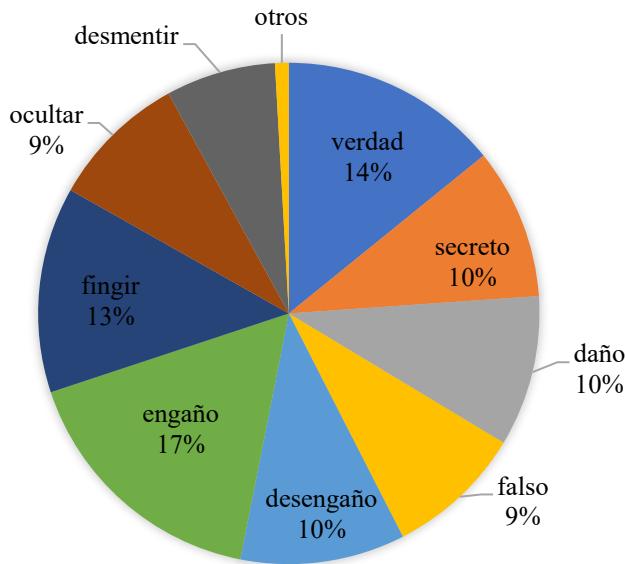
Nota: La Gráfica 2 es de mi autoría a partir de los datos recopilados de la comedia *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón (2024). (Ver listado completo en Anexo A).

La Grafica 2 muestra el aumento de número de vocablos relativos al engaño-desengaño que intervienen en *La verdad sospechosa* a diferencia de la comedia anterior. En esta comedia destacan con mayor participación: mentir, verdad y engaño. Y también, similar a la Gráfica 1, conforme avanza cada acto aumenta el número de vocablos relativos al engaño-desengaño.

Léxico en *Los Empeños de un Engaño*. La distribución del léxico del engaño-desengaño de *Los empeños de un engaño* refleja mayor equilibrio, su recopilación indica que en el primer acto se registran cuarenta y seis palabras, en el segundo acto cincuenta y siete y en el tercer acto cuarenta y siete palabras, en total suman ciento cuarenta y nueve palabras. Se muestra Gráfica 3 con porcentajes.

Gráfica 3

Léxico Referente al Engaño-Desengaño: Los Empeños de un Engaño



Nota: La Gráfica 3 es de mi autoría a partir de los datos recopilados de la comedia *Los empeños de un engaño* Juan Ruiz de Alarcón (2024). (Ver listado completo en Anexo A).

La Gráfica 3 indica que el léxico del engaño-desengaño de *Los empeños de un engaño* se distribuye de manera más equitativa en cada acto que en las comedias anteriores, dominando el porcentaje mayor: engaña, verdad y fingir.

En el ejercicio comparativo con el resultado de las tres gráficas presentadas, se observa una correspondencia muy definida del léxico utilizado con el tema y con la tipología de engaños que preponderan en cada una de las comedias.

Configuración General de Análisis del Engaño de las Tres Obras

Las recapitulaciones expuestas anteriormente son una herramienta útil para ejemplificar la proyección de las diferencias y similitudes en la configuración general del engaño de cada comedia y observar a partir de ello las características propias que las identifican. Por

consiguiente se elaboró la Tabla 4 que a continuación se presenta con las características singulares que distinguen a cada comedia.

Tabla 4

Configuración General de Análisis del Engaño de las Tres Obras

Obra	Configuración: Mentira Disfraz Intriga	Factores: Inteligencia Lenguaje Libertad de acción	Proceso: Oscuro-claro Torcido- recto Burla la norma	Daño	Teatralidad
EDF	Disfraz mentira	Inteligencia Libertad de acción	Torcido-recto (Persio) Burla de la norma: (Ardenia, Persio y Arsenio)	-Persio se queda solo -Arseno va al hospital de locos, es herido, va a la cárcel. -Don García se queda con la que no quiere.	-Presencia del Príncipe -Mudanza del ser -Los guardias inventan cómo eliminar a Arnesto -Relato de fiesta del río -Matrimonio inventado -Pelea con don Juan
LVS	Mentira disfraz	Lenguaje malentendido Libertad de acción	Burla de la norma (don García, don Beltrán)		
LEE	Mentira Intriga	Libertad de acción inteligencia	-Torcido -recto (Leonor) -Burla de la norma (Leonor, Teodora, don Diego, don Juan, don Sancho, Campana)	-don Diego sufre herida - don Diego cae del balcón -Leonor revela a Teodora que le mintió don Diego.	-Presencia del Marqués -Juego de Leonor como esposa de don Diego

Nota: Realización de Tabla 4 de mi autoría a partir de los elementos señalados en el marco conceptual del engaño, Vilchez (1976) y Catalán (2014).

La Tabla 4 muestra que las características singulares de la comedia *El desdichado en fingir*, se representan con la configuración del engaño basado en el disfraz principalmente, ya que tanto el protagonista como el antagonista (Arnesto y Persio) recurren a la usurpación de

identidad del hermano de Ardenia (Arnesto), y es hasta la última escena que mantienen ese juego, y consecuencia de ello, recurren a las mentiras los personajes involucrados ya que se ven obligados a cubrir o ser cómplices de la trama que dichos personajes realizan.

Los factores de la inteligencia y libertad de acción en el engaño, se muestran en Ardenia desde el inicio de la comedia con el fin de evadir el compromiso con el Príncipe y quedarse con Arsenio. También son relevantes estos factores en el personaje de Persio, quien con su astucia y velocidad domina la situación a su favor durante la mayor parte de la obra a través de engaños con procesos que van de lo torcido a lo recto y acciones que burlan la norma, estas últimas cometidas de igual manera por Ardenia y Arsenio.

El eje del daño se inscribe por las consecuencias que pueden acontecer a los personajes durante la trama (como es el caso de Arsenio) o al final de la comedia, cuando el personaje después de todos sus intentos no logra su objetivo (como Persio).

La tabla 4 señala la teatralidad en los pasajes donde, como menciona Revueltas (2012), “es la acción junto con el texto lo que determina la fusión de todos estos elementos que pasarán de lo dicho al acto en el momento de la representación” (p. 140). En el caso de *El desdichado en fingir*, se refleja con la presencia del Príncipe partícipe de los eventos cotidianos, con la interpretación de mudanza del ser usurpando al personaje ausente y cuando los guardias del Príncipe le relatan con gran gesto como eliminaron a Arnesto.

La configuración base de *La verdad sospechosa* contiene los mismos elementos que en *El desdichado en fingir*, sin embargo, la mentira domina la mayor parte de la comedia y el disfraz funge como mecanismo de enredo en ciertos momentos de la misma con el recurso de las tapadas. En el lenguaje estriba el factor esencial para el engaño como parte del carácter del personaje protagónico (don García) y la libertad de acción juegan un papel fundamental para las industrias que ingenian las damas. El proceso del engaño se centra en la burla de la norma de

los personajes de don García, don Beltrán. El daño en esta comedia ha sido factor de análisis para los estudiosos del género como Arellano (2018), Franzani García, B. (2020), González-Barrera (2025) puesto que generalmente en los finales de las comedias se restaura el orden cerrando con un final feliz donde los protagonistas se casan o se comprometen en matrimonio pero en esta ocasión Juan Ruiz, deja a don García sin la dama que desea consecuencia del malentendido de los nombres.

La teatralidad en *La verdad sospechosa* se despliega de manera relevante en varias escenas a través de la imaginación de don García cuando relata de fiesta del río, su supuesto matrimonio y la pelea con don Juan, de la cual dice librarse heroicamente.

Por último, la configuración del engaño correspondiente a *Los empeños de un engaño*, se centra en la mentira y en la intriga, muestra la cascada de acciones engañosas que un simple y aparentemente inocente engaño puede causar, los factores de libertad de acción y la inteligencia de las damas son cruciales para el avance de la trama y pivotes importantes para el enredo de la misma. El rasgo singular se caracteriza por el manejo del engaño torcido que presenta el personaje de Leonor al verse engañada acciona y los demás personajes incurren en la burla de la norma para conseguir sus objetivos (Leonor, Teodora, don Diego, don Juan, don Sancho, Campana). El daño que impulsa el engaño se manifiesta en varios acontecimientos contra don Diego cuando sufre herida en combate con don Sancho, cuando se arroja por el balcón y ver perdido el amor de Teodora. La teatralidad en esta comedia es juego del enredo mismo, al verse involucrados los personajes de Teodora y don Diego a seguir una farsa que propone Leonor para cubrir sus engaños y con la presencia del Marqués.

Conclusiones Parciales

Ante las evidencias expuestas, la recopilación de datos facilitó apreciar con mayor precisión los aspectos que parecían similares y para diferenciar qué características corresponden a los engaños y desengaños de cada comedia de acuerdo a la construcción en la que se implementan ya que cobra relevancia cada detalle. Por ejemplo, impacta de manera diferente un fingimiento de un personaje engañador que de un personaje engañado o cuando un personaje se ve obligado a mentir a partir de que guarda un secreto que no necesariamente es de él pero que no puede revelarlo. Por lo tanto, se desprende la observación de que la configuración del engaño-desengaño en la estructura de cada comedia difiere una de otra ya que ésta correlaciona las acciones engañosas de los personajes directamente con la trama y el tema de las mismas.

Capítulo 1. Engaño, Desengaño y Laberinto

1.1 El Engaño

Un acercamiento y revisión del concepto del engaño previas al período del Siglo de Oro puede arrojar elementos que nutran esta investigación para interpretarlos y correlacionarlos con la función que ejerce en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón.

¿Qué impulsa a actuar engañosamente? Con referencia al tema Platón (1985) presenta el diálogo entre Hipias y Sócrates donde debaten una serie de razonamientos para saber de inicio a quién representa Homero, a Odiseo o Aquiles, uno mentiroso y otro astuto; se resaltan los siguientes fragmentos del mismo:

Sócrates. - ¿Los astutos son engañadores por simplicidad e insensatez, o bien por malicia e inteligencia?

Hipias. -Por malicia especialmente y por inteligencia.

Sócrates. - Luego son inteligentes, según parece.

Hipias. -Sí, por Zeus, y mucho.

Sócrates. - Siendo inteligentes, no saben lo que hacen, o sí lo saben?

Hipias. - Lo saben muy bien; por eso obran mal.

Sócrates. –En efecto, Hipías, a mí me parece todo lo contrario de lo que tú dices; los que causan daño a los hombres, los que hacen injusticia, los que mienten, los que engañan, los que cometan faltas, y lo hacen intencionadamente y no contra su voluntad, son mejores que los que lo hacen involuntariamente. Algunas veces, sin embargo, me parece lo contrario y vacilo sobre estas cosas, evidentemente porque no sé. (p. 389)

El diálogo es llevado al extremo y expone a ambos héroes como excelentes individuos que aun pareciendo contrarios pudieran llegar a ser uno mismo, no se resuelven las inquietudes, se plantean de manera irónica que resulta ser mejor quien causa daño voluntariamente, mostrando la aporía del tema aparentemente sencillo.

En el libro séptimo de *La República* de Platón (2000) con la “alegoría de la caverna” expone cómo los seres humanos pueden vivir engañados por las apariencias, “figúrate unos hombres que se encuentran ahí ya desde la niñez, atados por los pies y el cuello, de tal modo que hayan de permanecer en la misma posición y mirando tan sólo hacia adelante, imposibilitados como están por las cadenas de volver la vista hacia atrás” (p. 273), obligados a tener la cabeza inmóvil, esos hombres sólo han visto unas sombras proyectadas por el fuego de la caverna enfrente de ellos como la única realidad posible. Con ello proporciona una base filosófica del contraste entre el mundo inteligible y el mundo visible, donde los individuos aceptan como real aquello que sólo es apariencia, resultado del poder del engaño, de la ignorancia. En este sentido, Juan Ruiz de Alarcón gusta de cautivar a su lector/público con el desafío que implica la teatralidad misma, como eco platónico que juega entre la ilusión y realidad al utilizar la simulación como recurso del enredo y de la trama para desengaños verdades. Sin embargo, cabe acotar el enfoque que esta investigación sigue con respecto al engaño, que si bien es parte de la estrategia dramatúrgica del autor, se enfoca a la estructura del mismo con conocimiento de causa, donde los individuos lo perciben dentro del ámbito de la manipulación y del poder, de la manera en que actúa tras adquirirlo.

Desde Teofrasto (aprox. 324 a. C – 28 a. C), discípulo de Aristóteles, se encuentran a manera de retrato una serie de reflexiones filosóficas sobre las malas costumbres y los vicios más característicos del hombre, en su obra intitulada *Carácteres* (Teofrasto, 2019), que trasciende con gran resonancia en el siglo XVII y XVIII, ya que editores y críticos estudiosos

de los clásicos visualizaron la aportación del texto para reforzar el carácter moralizante en sus lectores, entre ellos, Isacc Casaubon (1559-1614) y Mr. Duclós (1704-1772) de este último es la edición que se revisa. Para Teofrasto, “La falsedad, en general, parece una simulación de acciones y palabras que va de mal en peor”(p. 3), es más común de lo que se cree, advierte el autor, y hay que saber cuidarse de los caracteres falsos. La distancia temporal de la lectura de origen no se percibe en tanto que el contenido aún cobra vigencia en la actualidad, describe de manera puntual el perfil del comportamiento de personas con tendencias a ocultar la verdad, no decir lo que saben o crear argumentos falsos que puedan pasar como verdaderos. Para dicha comprobación, enriquece dejar un fragmento del autor y observar el título con el que publica el editor mencionado en el siglo XVIII, ya con una connotación moral en su obra *Caracteres morales de Teofrasto. Reflexiones filosóficas sobre las costumbres de nuestro siglo* (Teofrasto, 2019) señala:

El falso procede de este modo: se acerca a sus enemigos para hablar con ellos como si no los detestara. A los mismos que critica a sus espaldas, los elogia en su presencia, y si pierden un juicio, se compadece de ellos. Aparenta amistad con los que hablan mal de él. Responde con autodominio tanto a los que le han insultado, como a los que él mismo ha injuriado y están indignados y quejosos. Ordena a los que vienen a hablarle con urgencia, que vuelvan en otra ocasión. No declara nada de lo que pasa por su mente, sino que se limita a decir que lo pensará. Finge que acaba de llegar, o que llegó muy tarde, o que está cansado o indisposto. (p. 3)

El engaño no es propio del hombre, se encuentran en el reino vegetal y en el reino animal procesos que involucran el engaño como parte de su adaptabilidad, a manera de camuflaje para prosperar en su ambiente o incluso sobrevivir.

Enfocado en esta misma línea de pensamiento, Michel de Montaigne (1533-1592), filósofo y humanista francés reflexiona en su ensayo *De los mentirosos*: “Es a la verdad la mentira un vicio maldito. No somos hombres ni estamos ligados los unos a los otros más que por la palabra” (de Montaigne, 2003, párr. 6). Eso no significa que se mienta siempre, ya que como se menciona anteriormente, se cuenta con la libertad de elegir entre la verdad y la mentira; con el libre albedrío que se retroalimenta de las bases morales, éticas y culturales de una persona.

En tal sentido, el espectro amplio del engaño lo aleja de la sencillez, su complicación estriba en que no es necesariamente opuesto a la verdad, juega con la verdad, se basa en la verdad y se configura a través de diversos elementos como la mentira, la falsedad, el fingimiento, la intriga y el disimulo encargados de ir tejiendo caminos seductores que avanzan sin tregua para que una vez que alguien se interne en ese viaje, no tenga vuelta atrás.

A manera de resumen, de las evidencias hasta aquí expuestas, entendemos que el engaño está implícito en el ser humano, aunque nadie quiera ser víctima de él. Se compone de tres factores, de acuerdo con Catalán (2014), que son las habilidades propias del hombre de inteligencia, lenguaje y libertad de acción que se conjuntan de manera exponencial para aquellos que encuentren disfrute o necesidad de ocultar verdades, enmarcado el nivel de impacto o gravedad de acuerdo a su contexto social, ético y moral. Al respecto, cabe observar que la proyección de *Los Carácteres* de Teofrasto logró traspasar no solo hasta el siglo XVI, ya que hablan del conocimiento de la tipología y de los procedimientos comunes en el individuo tendencioso a generar acciones falsas y que no ha cambiado hasta nuestros días.

1.1.1 El Engaño en el Teatro

La conceptualización que se tiene del engaño en un entorno de la cotidianidad, de la realidad, aplica de manera diferente en una representación teatral. Esta es de inicio una mimesis

de una situación (basada en la realidad o en la ficción) y en común acuerdo, los participantes, (actores y espectadores) están en la búsqueda de una veracidad convencional de la escena que se representa, expuesta por la dualidad del sentido real de las acciones; por una parte, los actores fingían ser y representar otra realidad, y por otra parte, los espectadores aprecian la veracidad de las escenas de una ficción que está sucediendo en esos momentos a sabiendas de que los intérpretes fingían ser otros, dicho encuentro de actor-espectador genera en sí la teatralidad. La cual constituye, como menciona Vilchez (1976), “otra realidad frente a la realidad cotidiana ” (p. 88).

Es Aristófanes (446 a. C – 385 a. C), la fuente principal de la Grecia clásica (de la antigua comedia); quien estructura al héroe cómico de manera similar al héroe trágico, pero especifica Vilchez (1976),” les ha otorgado un carácter positivo a los rasgos de ambigüedad y engaño del héroe, hasta el punto de ser en ellos en los que hace radicar la esencia del heroísmo cómico, constituyendo su areté y dimensión heroica” (p. 264).

Se entiende entonces que la lucha por vencer su obstáculo será pretexto para que haya un elemento mínimo para el engaño aún y cuando se resista a usarlo, pues su sabiduría engañosa siempre saldrá a flote con el fin de no sólo cumplir con su objetivo sino también recuperar el orden, ya que “el héroe de Aristófanes con su sabiduría-engaño lucha contra un obstáculo cuya eliminación devuelve la felicidad perdida” (Vilchez, 1976, p. 266).

En la comedia del Siglo de Oro ya no solo se presenta esta estructura de sabiduría engañosa en el héroe cómico, sino que puede ser a través de una heroína o de los acompañantes fieles de los galanes o damas, denominados personajes graciosos.

Ante las evidencias anteriores, se infiere que el mecanismo del engaño en el teatro, directamente en la comedia, enfatiza la admiración de la sabiduría, la inteligencia necesaria para hacer uso del engaño e incide directamente con las situaciones o reacciones de los personajes

creando la tensión dramática con el fin de mostrar ante el espectador el error que comete uno o más personajes hacia otros, para provocar, en el caso de la comedia, la risa y/o el proceso de anagnórisis del personaje que provocó el engaño y será el desengaño mismo que da avance al desenlace de la trama donde sale a la luz la verdad para restablecer el orden de las cosas.

Desde otra perspectiva, Kantor (2007), plantea la diatriba del daño y el engaño, entendiendo la primera como la creación literaria de doble vertiente que una acción juega en tanto es acusación como persuasión. De acuerdo con su lectura, los términos mencionados, cobran otra dimensión que así mismo pueden presentarse con distintos niveles de profundidad. Si bien es cierto, que el tipo de análisis y metodología de la autora conlleva una complejidad mayor y diferente, se seguirán en la investigación los aspectos de dicha teoría referentes a la red de relaciones de los términos daño y engaño para estudiarlos en las comedias y encontrar una semántica diferente a la sintaxis usual.

Por otra parte, el héroe cómico a partir de sus necesidades y especial forma de ver el mundo, forja la ruta que le conviene para lograr su objetivo, justifica dentro de su lógica los parámetros que estipula para posteriormente legitimarlos en la medida en que restituye el orden de todo el caos que se ha creado de manera directa o indirecta. En relación a este proceso, Whicker (1996) indica que:

Alarcón recognises that whilst the Surface of a (dramatic) fiction may be false and illusory, its true meaning and substance may be understood by those who are disposed to interpret it in a figurative sense, and that this constitutes a further defense against the tendency of the stage to bestow a spurious legitimacy on the energetic and egocentric behaviour of its protagonists, however immoral⁴. (p. 57)

⁴ [Alarcón reconoce que si bien la superficie de la ficción (dramática) puede ser falsa e ilusoria, su verdadero significado y sustancia pueden ser comprendidos por quienes están dispuestos a interpretarla en sentido

Es decir, que se atiende este proceso como lo que entendemos ahora de “justicia poética” que apoya al autor para asegurar que a través de esa ejemplificación de error, se explique el final feliz de la comedia, sin desechar el aspecto moral que señala.

Por lo tanto, en la ficción se admite lo que en la realidad no se permite. Una vez establecido este planteamiento surge la pregunta, ¿qué trascendencia obtiene dramáticamente esa “justicia poética”? Vilchez (1976) explica al respecto que “el engaño es un medio para burlar los condicionamientos de una estructura determinada”(p. 270). Por lo tanto, se justifican las acciones de sabiduría engañosa sin importar romper alguna norma, ya que se manifiestan en un plano espejo a la realidad pero no real. De acuerdo a Vilchez (1976):

Lo único que diferencia al héroe es el hecho de que el medio empleado lleva al triunfo de un objetivo salvador y fantástico, donde no rigen las normas habituales de conducta, porque no es ni moral ni inmoral, no se plantea el enfrentamiento con ellas una vez que se las ha trascendido. (p. 275)

En este aspecto, se observa la diferencia del héroe griego con el héroe de la comedia española, en tanto que el primero no se rige por la moral ya que su objetivo está en el triunfo final, por su parte Vilchez (1976) especifica en la cita anterior que dichas normas, no son moral ni inmorales pues su héroe tiene un vínculo mítico y respecto a la comedia española, Jules hace énfasis, precisamente, en lo inmoral de las acciones del héroe. A partir de esto, se demuestra que el héroe logra al final de la representación condensar dos aspectos: el primero, dejar en claro al espectador cuál ha sido el error o el vicio que lo ha llevado a crear tal conflicto, aún y cuando en la ficción todo se resuelva positivamente y a sabiendas de que posiblemente no sucede así en

figurado, y que esto constituye una defensa adicional contra la tendencia del escenario a otorgar una legitimidad espuria al comportamiento energético y egocéntrico de su protagonista, por inmoral que sea. (p. 57)] (Traducción propia).

la realidad, se obtiene una reflexión y un aprendizaje de las consecuencias de los actos que se realizan; y el segundo aspecto acontece en el momento en que el personaje engañador se cuestiona a sí mismo lo que ha sucedido, proceso al que teatralmente se le conoce como *anagnórisis*. Por lo tanto, afirma la autora, “a través del engaño se llega también al reconocimiento de la verdad; a saber que el que se creía poderoso no lo era, porque puede ser burlado por el débil o por el que lo parecía, como ocurre” (Vilchez, 1976, p. 218). De este modo, se vincula el concepto de *anagnórisis* tanto del personaje como del espectador para desglosar en este trabajo la visión sínica del desengaño en idealización de la sociedad española a través del teatro.

Sin embargo, el discurso ideológico dentro de las convencionalidades teatrales ha sido polémico para muchos teóricos del género. En este sentido, Arellano (1995) encuentra que por una parte hay quienes apoyan rotundamente la carga ideológica en la lectura teatral a partir de observar lo que se niega o exagera en la escena; mientras que para otros autores no necesariamente tiene que existir un encubrimiento de tensiones sociales a través de dichos convencionalismos escénicos; expone de forma clara algunos ejemplos de las diversas posturas ante este tema, que buscan sustentar a la Comedia Nueva de manera forzada, un tanto artificiosa y menciona:

Quizá la postura más significativa en este sentido sea la de J. A. Maravall, que ha visto en la comedia un instrumento de propaganda y apoyo del orden monárquico señorial; en una especie de campaña sistemática impulsada por el poder. Sin que quepa negar el convencimiento monárquico y aristocrático —hablando generalmente— de la comedia, esta interpretación monolítica participa del mismo defecto que tienen otras semejantes, como la de A. G. Reichenberger, que, situándose en un plano más «literario», insiste, sin embargo; con la misma exclusivización, en el sentido de la comedia como expresión

de un carácter nacional español asentado sobre los pilares básicos de la honra y la fe (interpretación que ya podía verse en Vossler, Pfandl o Menéndez Pelayo. (p.117)

Ante las evidencias anteriores, se despliega la relevancia de acercarse a los estudios del teatro del Siglo de Oro, con el fin de comprobar que no necesariamente las comedias se involucraban en su totalidad a dichas campañas sistemáticas en el sentido en que Maravall lo considera, como refiere la cita anterior. Sino acercarse a los autores del barroco desde otro punto de vista como Alcántara Mejía (2012) que propone entender de antemano que en la práctica teatral son “las acciones las que dan estructura al tema dramático, independientemente del tema ideológico que el autor haya querido imprimir conscientemente en su obra” (p. 90). Y esas acciones explica el autor, son las “ decisiones que a su vez definen en la trama el verdadero carácter del personaje” (p. 91). A partir de ello, se considera que el análisis de la estructura propia del engaño en una comedia, puede dar pauta para encontrar la ideología que la obra proyecta en tema del engaño-desengaño barroco que interesa a esta investigación.

Hasta este punto, vinculado a las evidencias anteriores, el engaño- desengaño se deslinda de la ética propiamente, aunque, hay que tomar en cuenta que, las acciones del héroe cómico responden a los códigos de la conducta noble que van de la mano de sus conceptos de justicia y verdad dentro de la teatralidad (Arellano,1999, p. 53). Es decir, los aspectos que sobresalen en la mayoría de los casos, es precisamente que el engaño tiene su razón de ser en situaciones donde pretende defender el honor, pero, al final de cuentas no ocurre una enmienda grave dentro de la representación teatral, como lo era socialmente en el parámetro de valores del Siglo de Oro. Y por otra parte, es significativo que en dichas comedias el juego teatral permitiera mostrar aspectos del honor y de la justicia con tal tono cómico, puesto que: “Aunque Dios era superficialmente la autoridad más alta, había otro sistema de creencias, el de la honra, considerado más sagrado por los ciudadanos de entonces”(Georescu, 2010, p. 22).

La seriedad del tema representa para el género cómico una oportunidad de presentarlo con humor. Arellano (1999), comenta al respecto que si bien el tema del honor es recurrente en las comedias de capa y espada, no por eso es motivo único de este tipo de obras, como se ha insistido en creer, pues concuerda con observaciones de otros estudiosos como Chauchadis (1982) y Serralta (1998a) que demuestran la connotaciones anacrónicas que el código presenta en las comedias de capa y espada, además de no ser el único elemento que participa en este tipo de comedia. El honor, entonces, no se configura como elemento exclusivo del género de capa y espada, “su tratamiento obedece a objetivos técnicos del enredo y a una visión predominantemente cómica-y en ocasiones paródica-, sin implicaciones morales ni dimensiones éticas” (Arellano, 2015, p. 34). Antes bien, “El objetivo final de la comedia de capa y espada me parece ser la construcción de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de entreten-suspender-eutrapélicamente al auditorio”(Arellano, 1999, p. 66). Para el autor, en todo caso, es más conveniente mencionar los rasgos convencionales que conforman el género de la comedia de capa y espada, los cuales seguiremos en el análisis de la investigación:

La concentración temporal y espacial con tendencia a las unidades de tiempo y lugar, provocadoras de inverosimilitud entretenida y sorprendente, la ruptura del decoro, generalización de agentes cómicos, con tratamiento humorístico del honor, marcas de inserción en la coetaneidad y cercanía (geográfica, cronología, onomástica), primordial objetivo del enredo y dinamismo suspensivo. (p.67)

De la lectura anterior se vincula una problemática: el honor y la honra que muchos autores tratan como sinónimos. Chauchadis (1982), examina en su estudio los diferentes intentos de explicación aplicados a la lengua de la literatura del Siglo de Oro, observa un área de oportunidad para el estudio lexicológico con conocimiento de la materia y un examen minucioso de los textos que integre el género literario, el nivel de la lengua, la versificación entre otros

aspectos y sobre todo, recomienda “tomar en cuenta también el autor, la fecha de composición, las influencias regionales, sin descartar totalmente la posibilidad de encontrar en alguna obra una diferencia de significado”(p. 87). Se registra entonces como tarea primordial, revisar en los textos de la investigación el uso, contexto y significado con el que se encuentran los vocablos mencionados y no reducir el esquema de la comedia de capa y espada a una representación de lucha por la honra.

1.2 El Desengaño

Hambre, miseria, dolor, desorden, locura, realismo, refugio, guerra, esperanza, confusión, mundo al revés, creación, inestabilidad, mutabilidad y sobre todo un estado de ánimo de melancolía: estos son los aspectos que resuenan al estudiar el Barroco, un espacio temporal donde la humanidad tornó su visión del mundo de manera drástica a otra tan diferente de lo que por muchos años concebía, pues, definitivamente, dejó de ser lo que se creía que se era en todos los aspecto: económicos, políticos, religiosos, geográficos, científicos. De acuerdo con Rodríguez de la Flor (2009), lo anterior refiere a:

Una época que, como la barroca, se quiso hacer inteligible a sí misma prioritariamente a través del vehículo de las imágenes y de la reflexión sobre aquello que las genera y les da una existencia y un estatuto ontológico ambiguo. (p. 6)

Baltasar Gracián (1601-1658), en su obra filosófica y literaria *El Criticón* (2002), expone el engaño y desengaño como una de las prácticas humanas a las que hay que atender con mayor cuidado:

Varias y grandes son las monstruosidades que se van descubriendo de nuevo cada día en la arriesgada peregrinación de la vida humana. Entre todas, la más portentosa es estar el

Engaño a la entrada del mundo y el Desengaño a la salida; inconveniente tan perjudicial que basta echar a perder todo el vivir. (p. 651)

En este sentido, los pensadores del siglo XVII expresan su discurso amargo sobre el mundo, sobre la vida. La filosofía del desengaño, observa Quirós Casado (1988), “es una de las muchas maneras en que el *pathos ibérico* ha logrado desplegarse”(p. 3). La lucha de ideales contrastantes en busca de la verdad, de la vida y la muerte donde “La sensación de fracaso ocupó el puesto de la heroica esperanza del siglo anterior, el desengaño, la melancolía, fueron el resultado de esta inversión” (p. 3).

La temática del desengaño barroco, se refleja en la literatura por la influencia estoica a través de la figura de Séneca, la postura crítica y decadente sobre las visiones ingenuas de las cosas y la continua búsqueda de la verdad. Característica barroca que vincula el engaño con el conocimiento como medio para anteponer el desengaño de la veracidad de los sentidos que cuestiona la capacidad de razonar, “pero este dudar no nos lleva hacia un escepticismo absoluto sino que supone una cura del conocimiento para buscar en él fuentes del engaño y, una vez descubiertas, superarlas”(p. 5).

Carilla (1966) en su estudio *Introducción al barroco literario hispánico*, toma en cuenta dentro del ámbito literario del arte barroco, siete caracteres esenciales: “el arte de la contención, de la oposición y antítesis, de lo embellecido, de tendencias de la fusión de diferentes artes, arte de lo feo y lo monstruoso, del desengaño y arte de ideales religiosos” (p.16).

De eso se desprende que la ideología del desengaño, considera implícito un carácter crítico y un sentimiento de la sociedad barroca española que interesa revisar en esta investigación para observar si en la dramaturgia de Juan Ruiz de Alarcón juegan tales elementos (aunque lúdicos y teatrales), en búsqueda de la verdad.

1.2.1 El Desengaño en el Teatro

En la estructura dramática el desengaño participa como un elemento para el desenlace de la trama de una comedia, que inicia, generalmente, posterior al clímax donde se ha llevado al extremo el enredo y es cuando uno o varios de los personajes se ven obligados a ir develando el origen del engaño, equívocos o mentira (s) que han causado el enredo; a partir de ese momento, la trama se enfoca a restituir el orden en la cosmovisión de la comedia. El desengaño para algunos personajes abrirá la posibilidad de resolver a su favor o contrariamente, lo expone ante los demás y al final recibe su castigo o condena. Sin embargo, en el trayecto del desarrollo o conflicto climático de una comedia, algunos personajes también pueden intervenir develando engaños que han sucedido y no necesariamente aclaran la situación sino que de acuerdo a la perspectiva de la situación del personaje que recibe la información, se invierte el efecto, pues la verdad que se revela no es creíble y se toma como otro engaño, lo cual, complica el enredo. Es decir, es un recurso que en la trama se utiliza para crear tensión o como elemento restaurador del orden.

¿Ese sentimiento de desengaño que caracteriza el arte barroco, cómo se puede identificar entonces en el teatro? En el orden simbólico de la teatralidad, el autor a través de sus personajes puede llevar hasta sus últimas consecuencias una situación que en la realidad no es probable y quizá ese contraste de ficción-realidad que puede provocar una catarsis que lo libera al mismo tiempo que, como menciona Presa Diaz (2006):

Ilustra el destierro de la ilusión tras el paso de los años, es la que protagonizó el nudo barroco de la literatura en el ámbito hispano a través de una ruptura de la realidad que simbolizan sueños, llamas o burbujas y que acabará deshumanizando al mismo arte. (p.

Es decir, en la cosmovisión teatral que plasma el autor, “el mundo se presenta desde una perspectiva engañosa, bajo la forma de la ilusión, siendo necesario someter a crítica esa primera visión para desengañosarse y llegar a la verdad de la existencia”. (Vives-Ferrández, 2012, p. 37) Sin olvidar que hay que tomar en cuenta las conexiones religiosas del arte Barroco, bajo los ideales de la Contrarreforma, al respecto explica Carilla (1966):

El relieve que hemos asignado al desengaño como uno de los grandes temas barrocos debemos entenderlo (y es el momento de hacer la aclaración) dentro de límites esencialmente “humanos” o terrenos, ya que – como veremos- el espíritu barroco se caracterizó, no menos, por poner el arte al servicio de la religión. (p. 34)

Desde esta perspectiva, el engaño vinculado al desengaño perfila a revelar en el ejercicio de reflexión la figura que representa el laberinto de significaciones del engaño-desengaño en las comedias seleccionadas.

1.3 El Laberinto Barroco

La forma de percibir y de reconstruir la realidad del barroco es la que sigue ocupando a los investigadores y estudiosos de esa época. En la presente investigación se revisa para conocer los procesos que evocan y refieren a los elementos del engaño y del desengaño a través de la figura del laberinto. Se parte de Maravall (1975), como referente obligado para el estudio del barroco, quien se enfoca en la cosmovisión del siglo XVII; ya que describe de manera importante cómo prevalecía la “cultura de una sociedad en vía de cambios, en la que las alteraciones sufridas en su posición y en su función por unos y otros grupos crean un sentimiento de inestabilidad” (p. 315). Visión del hombre barroco que se verá proyectada en todo su quehacer y por supuesto, a través de su arte. Una época que se distingue a las anteriores por la fuerza semántica que hasta nuestros días repercute. “Esa visión del mundo, que insistimos en

considerar ligada a la conciencia de crisis, produciría todavía otra imagen-o por lo menos la difusión y agravación de la misma- utilizada por los escritores del Barroco: el mundo como *confuso laberinto*" (Maravall, 1975, p. 317).

La idea del Laberinto le da sentido al estudio de esta investigación enfocada al engaño, al conectar con la metáfora del camino sinuoso, misterioso, desconocido, en busca de un centro o de una salida y de esta manera visualizar la estructura del engaño-desengaño en todo su recorrido, sus bifurcaciones y peligros hasta que llega a su fin o a su salida.

Desde la perspectiva de un espacio humano posible, su lugar y su adaptación al entorno, nuestra cultura occidental tiene presente en todos los tiempos el laberinto tanto como mito como figura disociada de lo sagrado y de lo religioso, de diversas formas y en otros campos. Se revisa entonces, el simbolismo del laberinto que pueda tener para enriquecer la perspectiva semiótica del engaño y el desengaño en las obras de Juan Ruiz de Alarcón.

1.3.1 Laberinto del Mito al Barroco

En un breve recorrido de la percepción del laberinto por las diferentes épocas se observan los aspectos similares, de cambio y de interpretación que cada etapa fue adquiriendo, en esta investigación se revisan dichos conceptos para definir los que corresponden al objeto de estudio.

La connotación simbólica del laberinto ha sido una de las metáforas más utilizadas para nombrar la complejidad, el engaño, lo misterioso y la referencia inmediata se hace presente mayoritariamente es la del mito del Minotauro y el laberinto de Creta.

Tenorio (2005), en su estudio describe el laberinto clásico como una senda, sin bifurcaciones que conforma en sí, un embrollo o espiral de siete vueltas. "Se accede a ella por una única entrada y, al final de su recorrido, se desemboca en el centro. Una vez alcanzado, se ha de deshacer el camino para hallar la salida en la misma entrada" (p.1615).

Entendiéndose que la habilidad para lograr salir de un laberinto es en la medida en que se pueda regresar por donde mismo, sin perderse. La autora expresa la visión de desplegar el laberinto como si fuese un hilo continuo, lo que hace referencia al mismo tiempo al hilo que Ariadna le da a Teseo para que logre salir. Un hilo que para fines dramáticos representa la verdad, dar seguimiento a un tema y descartar los aspectos que no corresponden a la lógica de las situaciones y encontrar restituir el orden.

En el mismo sentido Crolla (2013) describe “como en todo periplo heroico, la incursión en lo desconocido debe concluir con un regreso y un relato: el de la Verdad aprendida, por medio de la cual se concreta la finalidad didascálica de la gesta” (p. 140). De las evidencias anteriores se destaca para esta investigación, analizar cómo se construye la alegoría del laberinto del engaño en las comedias de Juan Ruiz a través del hilo de esa Verdad del personaje (héroe) desde que se interna al laberinto, en su trayecto, en la búsqueda de la salida y en su enfrentamiento al desengaño de la trama.

Este tipo de laberinto univario continúa presente tanto en la Edad Media como en el Renacimiento. Dicho símbolo figura tanto en pinturas, jardines, murales, suelos de catedrales y manuscritos, la diferencia entre una etapa y otra, de acuerdo con Tenorio (2005), estriba en la intención que implicaba al recorrer el viaje; mientras que en el medioevo era “como una suerte de peregrinación que atraviesa los peligros de la existencia –el mundo y la carne– y conduce a la salvación espiritual, a la iluminación” (p. 1614). Para el hombre del Renacimiento el laberinto alude “las vicisitudes del camino, tales como el cansancio, el dolor, el temor, la pérdida, la duda; también, por otro lado, a las virtudes que debía poseer el que se adentrarse, como el valor, la decisión” (p. 1615). Es decir, que los laberintos del Renacimiento integraban escenas que reflejaban el extravío y desconcierto en su búsqueda de la felicidad, en un punto sin salida donde,

cabe distinguir, según Tenorio (2005), que “se ha perdido el carácter sagrado y crece el gusto por el orden, por el equilibrio de la forma y la simplicidad de la estructura” (p. 1618).

En los siglos XVI y XVII el motivo laberíntico aparece en los jardines, en la pintura, en la prosa y en la poesía barroca de los cuales destacan varios autores ejemplos de esa época como lo fueron Luis de Góngora, Baltasar Gracián y Diego Velázquez, este último con sus pinturas que invitan a descubrir los detalles, los símbolos que guían la mirada del espectador en un trayecto que resulta laberíntico a través de toda su obra, ya sea por una figura enigmática que encubre algo, un reflejo que confunde la figura o que simula estar en una posición ambigua que puede indicar salir o entrar al lugar; reflejando así, la figura del laberinto como uno de los fundamentos del sentir Barroco. Sin olvidar a Cervantes, otro autor representativo del barroco que a través de su obra también muestra la estructura laberíntica “en la disposición del entramado de las historias, en la perspectiva diferencial de los episodios y en su propia discontinuidad” (Rull Suárez, 2017, p. 822).

Para acercarnos al entendimiento del laberinto barroco español, menciona Schwartz (2013), hay que contemplar las teorías neo estoicas que dialogan con las metáforas teológicas de ese tiempo. Es en este punto donde convergen las analogías del laberinto y del engaño para conformar la cosmovisión barroca que se envuelve en un espacio de apariencia engañosa que atrapa al hombre y su escape, de tal forma que, explica la autora, “solo se veía posible cuando el hombre aprendiera a superar la confusión de los sentidos recurriendo al entendimiento” (p. 833). De ese modo, a partir de las afirmaciones anteriores, la investigación identifica los elementos estoicos que participan en el drama (gula, alegría, miedo y dolor) para la construcción laberíntica del engaño y la reflexión que del desengaño se atiende al señalar el error del hombre.

En el siglo XVII, el laberinto es un argumento que sigue vigente en varias piezas teatrales ya que juega en el imaginario colectivo, estimulado quizás por lecturas en Latín que los

estudiosos de la época retomaron desde el Renacimiento. Al respecto Munguía (2019) recopila el siguiente dato relevante:

Aunque sin duda el autor más usado por áureos y novohispanos es Ovidio, la fuente más directa no fueron los clásicos, sino los comentarios a estos, como es el caso de Jorge Bustamante con *Las transformaciones de Ovidio* en lengua española de 1595, quien sintetiza los textos del romano, pero con serias modificaciones. Es obvio, tomando los cambios por el argumento, que Lope se basa en este autor para su comedia. Bustamante plantea una participación activa de Fedra y por primera vez se refiere a un triángulo amoroso entre ella, Ariadna y Teseo. (p. 505)

En el teatro del Siglo de Oro, se proyecta dicha influencia en los dramaturgos de manera destacada, tal es así, menciona Tenorio (2005) que en el *Arte nuevo de hacer Comedias*, Lope de Vega establece una relación entre su teatro y el “Minotauro de Pasife” haciendo una analogía entre el monstruo de Creta, mezcla de hombre y bestia, con sus comedias donde coexisten elementos de la tragedia y comedia. Siguiendo esa dualidad de contrastes del sentimiento barroco, así queda dicho en su Nueva Comedia (Ed. Pedraza Jiménez, 2020):

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula;
que aquesta variedad deleita mucho.
Buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza. (vv.174-180)

En este sentido, el laberinto cobra presencia en el teatro, pues dramáticamente implica la búsqueda o el encuentro de algo, augurando un trayecto sinuoso, oscuro e impredecible que refleja la incertidumbre del hombre barroco ante el mundo pero al mismo tiempo destaca su capacidad de elegir, que le brinda la esperanza y la oportunidad de seleccionar su destino,

elemento trascendente para encontrar su centro, su luz, que de manera constante avanza y gira en la estructura laberíntica.

Los autores áureos enriquecen con detalles lo que los clásicos solo enuncian, y eso es en sí mismo una aportación significativa. En lo que concuerdan todas las fuentes es en el enamoramiento de Ariadna sobre Teseo, pero no de Teseo sobre Ariadna, es ella quien pierde la razón y le da los medios para salir victorioso del lance. (Munguía, 2019, p. 503)

De acuerdo con la evidencia anterior, se subraya el enfoque que el teatro del Siglo de Oro desarrolló a partir del mito griego y del símbolo del laberinto, con respecto a la participación de la mujer que hila y deshila el enredo de una trama impulsada no por otra cosa que por el mismo enamoramiento que la condena, que la induce a lo oscuro, a lo prohibido a la vez que le inspira libertad de ser, partícipe de los triángulos amorosos fundamentales para el enredo de la comedia barroca. Dentro de este marco se integra el concepto del hilo de Ariadna en el entendido de dar un seguimiento a la construcción laberíntica a través de la dama que suelta el hilo del enredo de una comedia y analizarlo en todo su proceso de embrollo hasta su desenvoltura.

Aún y cuando las comedias que se trabajan en esta investigación no incluyen en su nominación “el laberinto”, complementa información importante para el desarrollo de la misma mencionar algunas de las obras del Siglo de Oro con este título. Para tal efecto se sigue el estudio de *El laberinto en el siglo de Oro* (Tenorio, 2005) que recopila los siguientes títulos (agregué fecha de creación por mi parte): *El laberinto de Creta (1621)* de Lope de Vega; el auto sacramental de Calderón de la Barca *El laberinto del mundo (1670)*, el auto sacramental de Tirso de Molina *El laberinto de Creta (1638)* (p. 1620). Asimismo, sor Juana Inés de la Cruz escribió una comedia basada, en parte, en esta historia, *Amor es más laberinto (1689)* y Juan Bautista

Diamante, una zarzuela, de nuevo con el título *El laberinto de Creta*, publicada en la *Parte veintisiete* (1667).

Ante la perspectiva de visualizar el laberinto del engaño, se han encontrado tantos elementos que participan en la complejidad del pensamiento barroco, que el hecho en sí figura un laberinto sin salida. En ese aspecto, Deleuze (1989) destaca que la visión filosófica barroca percibe el mundo como infinidad de ‘pliegues’: De tal forma que un laberinto es múltiple desde el momento en que se compone de muchos pliegues, ya que no solo lo forman numerosas partes, sino que, a la vez, está plegado en una gran diversidad de maneras. Luego entonces, en esta investigación la figura del pliegue asiste a la estructura del engaño, en tanto que no es lineal ni simple, ya que tiene infinidad de pliegues y una correspondencia entre los dos pisos, como hace mención el autor, los de la materia y los pliegues en el alma, entre lo sensible y lo inteligible. Como sostiene Deleuze, “lo propio del Barroco no es caer en la ilusión ni salir de ella, [sino] realizar algo en la ilusión misma, o comunicarle una presencia espiritual que vuelva a dar a sus piezas y fragmentos una unidad colectiva” (Deleuze, 1989, p. 160).

En el sentido de encontrar una unidad a lo anterior, se puede mirar el laberinto desde dos dimensiones que menciona Dörr-Zegers (2007), quien trabaja “una fenomenología del espacio laberíntico en comparación con el espacio humano” (p. 757), al cual refiere como “espacio vivido” correlacionado con el estado de ánimo de la persona que lo vive, con “lo atmosférico” que recrea lo subjetivo del espacio en un espacio que “carece de toda dirección: el adelante se confunde con el atrás, un lado se confunde con el otro, hay una entrada pero no hay salida y el centro es una ilusión” (p. 760). En esta investigación, aplican los conceptos para una visión interna, subjetiva del laberinto que el o los personajes de una comedia están recorriendo. Es decir, se desglosa en el trayecto del héroe los elementos internos y externos que configuran su “espacio vivido”, definiendo la atmósfera que se crea y el rumbo de su dirección. La propuesta

del autor da una pauta para ampliar el estudio de la investigación en el campo fenomenológico para la interpretación y comprensión de la propuesta de esta investigación del laberinto del engaño.

Con lo anterior cobra sentido que el mito del laberinto participe en la mayoría de las creencias con tanta significación simbólica, al respecto Octavio Paz menciona en su obra *El laberinto de la soledad* (1992), cómo el sentimiento de soledad, precisamente, refiere a la “nostalgia de un cuerpo del que fuimos arrancados” (p.356), de tal manera que describe el autor, cómo se retoman elementos que van a simbolizarse para establecer su pasado mítico y ejercer su ritual. Es decir, de acuerdo con Crolla (2013) que “el laberinto es entonces un tropo y un emblema potencialmente productivo para analizar el modo en que el hombre enfrenta las complejidades de la existencia y su modo de elaborar exégesis posibles para comprenderlas y superarlas” (p. 129).

Así, al transpolar la esencia del laberinto expuesta en las evidencias anteriores como la idea de esa nostalgia por el espacio y de la búsqueda de la verdad, incita a esta investigación a reconstruir el esquema del laberinto de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón, en buscar el centro e identificar dentro de ese laberinto las salidas o si es un continuo espiral, recurrente, interminable del engañoso desengaño.

Conclusiones Parciales

El estudio del engaño en el marco del desengaño barroco permite comprender la tensión de la complejidad del humano que juega entre la mentira y la verdad en su ámbito social. Es decir, se visualiza como un mecanismo cultural. En la teatralidad, a través de la metáfora del laberinto del engaño-desengaño se refleja el microcosmos que representa cada comedia. Al tomar en cuenta lo anterior, se considera pertinente el estudio del desengaño de un personaje

(reflexión y anagnórisis del daño del engaño) que el autor proyecta a través de su dramaturgia, ya que puede abrir una nueva perspectiva que nos acerque a vincular el engaño hacia el desengaño que el lector/espectador asimila a través del teatro al considerar que semeja un espejo de la realidad idealizada. El desengaño mismo de la convención teatral.

Capítulo 2. Construcción del Engaño

¿Cómo construye el engaño Juan Ruiz de Alarcón en las obras *El desdichado en mentir*, *La verdad sospechosa de Juan Ruiz* y *Los empeños de un engaño*?

El engaño se construye de manera transversal al planteamiento de la trama. Interviene generalmente cuando algún personaje se encuentra circunstancias que le impiden obtener su objetivo, para lo cual considera utilizar un engaño como posible salida ya sea por iniciativa propia o por algún personaje cercano que lo aconseja. Pueden presentarse engaños de corta o larga duración según las necesidades del enredo que el autor esté construyendo y, por ende, tiene relación el tipo de engaño con el perfil del personaje que lo acciona.

Las consecuencias de un engaño, no son independientes de su entorno como de forma ingenua lo piensa el personaje al trazar su plan con la ilusión de que funcione. Generalmente, se le escapa algún detalle que no tomó en cuenta y que será el detonante para crear las repercusiones inesperadas. Ese es el trabajo del dramaturgo, implementarlo con el cuidado de darle la coherencia y ritmo dentro de la trama y de la teatralidad establecida.

Juan Ruiz de Alarcón formula el planteamiento de la trama donde involucra el mecanismo del engaño de forma diferente, pero no menos complicada en cada comedia debido a que tienen coherencia con el título, la estructura de su enredo y el perfil de los personajes actantes del engaño. Así que “Los títulos de las obras, muchas veces, nos anticipan con bastante precisión su alcance cómico y de enredo, señala de identidad que no pasaría inadvertida al público de la época” (Zugasti, 1997, p. 117).

Lo anterior se comprueba en el primer acercamiento, con el título y anécdota de las obras que se analizan: *El desdichado a fingir* desarrolla el engaño a partir de la mudanza del ser de dos de sus personajes que en el transcurso de la comedia sufrirán las consecuencias del fingimiento que realizan. *La verdad sospechosa* lleva hasta sus últimas consecuencias el vicio de mentir que el héroe de la obra gestiona y que permea de tal manera que su verdad no tiene credibilidad y no logra su objetivo; y en *Los empeños de un engaño* un pequeño engaño cuya base encierra un secreto, involucra al galán de la comedia sin que este pueda desmentirlo. Esto desencadena en una serie de ardides que lo internan en un laberinto de engaños que parecen no tener salida.

2.1 El Uso del Engaño en la Acción

El planteamiento en *El desdichado en fingir* se establece desde los primeros versos con el impedimento de amor entre Ardenia y Arseno. Existe un compromiso de matrimonio con el Príncipe y aun así ella se dispone a evitarlo. Para dar salida a su situación planea la artimaña de *identidad oculta o mudanza del ser*, aconsejando a Arseno que se haga pasar por su hermano Arnesto que ha estado ausente y no saben nada de él. Así, segura de que ni su padre lo reconocerá, podrá entrar a su casa el enamorado y una vez dentro su padre se verá forzado a formalizar el compromiso con Arseno. Juan Ruiz establece en esta comedia un engaño que llevará hasta el final con la doble ejecución del recurso de suplantación de personaje que implementa también con el antagonista para complejizar el enredo.

Así se muestra en el primer Acto, la didascalia explícita icónica que ubica a Ardenia convencida de su plan y en compañía de Inés, (criada y consejera), quien en el desarrollo de la trama descifra o justifica el actuar de su ama para el lector/público.

ARDENIA Con este enredo
pienso, Inés, que guardar puedo

del Príncipe la honra mía,
y asegurar a mi bien.

INÉS A mucho te obliga amor. (vv. 178-182)

En este caso, Ardenia intenta cuidar su honra. Elige el recurso de la *mudanza del ser*, para que Arsenio suplante a otro personaje y así jugar con las apariencias y llevar este ejercicio hasta que las circunstancias sean favorables para ellos. La didascalia icónica de la criada Inés expresa que la idea de su ama es muy atrevida al mismo tiempo que entiende que son acciones impulsadas por amor. “Esta tenacidad, proviene de su pasión y entrega, sin arredrarse jamás ante la necesidad de mentir si así fuera preciso” (Zugasti, 1997, p. 122).

La rebelión de la joven ante esa regla que se antepone al amor, es una referencia del libre albedrío que las damas se permiten, generalmente, para crear y activar acciones engañosas a través de los galanes con quienes muestran su ingenio e inteligencia para solucionar problemas.

Este prodigioso ingenio es, pues, la clave para que la dama pueda salirse con la suya: casarse con quien ama y no con quien se lo han indicado por razón social, familiar o económica, aunque tenga que oponerse a los designios de su propio padre. (Zugasti, 1997, p. 123)

Lo mismo sucede con Jacinta en *La verdad sospechosa* cuando ve la posibilidad de conocer opciones antes de efectuar su compromiso con Juan, decide darse oportunidad de conocer al galán por si les conviene más. Acto I, (DII).

ISABEL No dudo que el tiempo ofrezca
 sujeto digno a tu fe
 y si no me engaño yo,
 hoy no te desagradó
 el galán indiano.

JACINTA Amiga,
¿quieres que verdad te diga?
Pues muy bien me pareció,

y tanto, que te prometo
que si fuera tan discreto,
tan gentilmente y galán
el hijo de don Beltrán,
tuviera la boda efeto. (vv. 994-1005)

En ese rubro, en *Los empeños de un engaño*, Teodora espera en su alcoba a un galán aún y que está comprometida con don Sancho pero prefiere tomar el riesgo y Leonor tiene dos pretendientes: don Juan y el Marqués. Sin embargo, se interesa por un forastero, quien resultará ser el mismo para las dos damas. La didascalia implícita icónica habla también del libre albedrío de la dama cuando se trata de conocer el amor. A través de Leonor, el autor describe el sentir de las damas cuando se encontraban en dicha posición de responder a un compromiso por concierto. Acto I, (DII).

LEONOR Poco sentiré perder
lo que ganar no deseo.
Por concierto se ha tratado
conmigo su casamiento,
provecho y no gusto siento
en mi admitir su cuidado,
y si el forastero es cierto
que me quiere y me merece,
noble, como lo parece,
donde hay amor no hay concierto. (vv. 43-52)

Continuando con el análisis del planteamiento de las comedias, se observa que a diferencia de *El desdichado en fingir* y *Los empeños de un engaño*, en *La verdad sospechosa* (2024) el planteamiento del problema es más complejo, ya que no sólo estriba en que don García malentienda cómo se llama la dama que le gustó, sino que irónicamente por ese error él rechazará las intenciones de su padre de casarla con ella. La expectativa del problema lo desarrolla Juan Ruiz con una presentación indirecta del personaje central (Don García), cuando

el Letrado le informa a don Beltrán (padre de don García) que su hijo tiene el vicio de mentir y ante el miedo de que eso genere mala reputación en la familia, don Beltrán buscará unirlo en matrimonio con Jacinta antes de que ese inconveniente se divulgue. A la par de eso, don García conoce a Jacinta y queda prendado de ella, pero el problema es que cree que la dama se llama Lucrecia debido a la respuesta ambigua del cochero sobre el nombre de su dueña cuando le pregunta el criado Tristán. (DII).

Si la más hermosa se llama Lucrecia, pues asume don García que es con ella con quien habló. Este *malentendido* en conjunto con el objetivo de don Beltrán, genera el planteamiento del problema y activa el enredo. El mecanismo de este engaño juega un tono irónico. De acuerdo con Jonathan Culler (citado en Armendáriz A, 2005), considera que “el rasgo fundamental de la ironía es su estructura dual: el contraste de dos entidades en conflicto, por lo general de apariencia y realidad” (p. 2). El autor expone que dicha ironía se puede presentar de forma verbal o situacional, tal es el caso de esta comedia que se cumple en ambas modalidades. Es irónico que justo don Beltrán se encarga de arreglar el matrimonio de su hijo con Jacinta que es la dama que le gustó a don García, pero éste la rechaza por creer que a quien quiere se llama Lucrecia.

En *Los empeños de un engaño*, un pequeño engaño cuya base encierra un secreto, desencadena una serie de ardides que van sumándose para establecer el planteamiento de la trama y complejizar la acción. Se identifica este, en el Acto I, con el gracioso llamado Campana quien se ve obligado a mentir con el fin de favorecer las indicaciones de su amo y dice a Leonor

que don Diego la pretende. Lo expresa en un “aparte” (Ap.) que es un formato argumentativo donde el personaje simula hablar consigo mismo y consigue complicidad con el público. Acto I, (DIE).

CAMPANA (El caso viene a obligarme,
por deslumbrarla, a mentir;
que así quiero la intención
de don Diego asegurar,
pues tanto importa ocultar
que es Teodora su afición.) *Aparte.*
(vv. 159-176)

Mientras eso sucede, afuera de la casa de Leonor, el Marqués deja en claro a don Diego su posición social y el interés por doña Leonor Girón, a lo que responde don Diego: Acto I, (DII).

DON DIEGO No digáis más. Que no os quiero
permitir ese cuidado,
que dél os debo sacar
brevemente, por pagar
el que a mí me habéis quitado.

Otra hermosura, Marqués,
adoro, cuyo preceto
me obliga a guardar secreto.

MARQUÉS No importa saber quién es,
pues con eso voy de vos
satisfecho y obligado.

DON DIEGO Vivir podéis confiado
de mi amistad. *(vv. 304-316)*

De esta forma don Diego manifiesta que tiene un amor *secreto* que no es Leonor, acepta que está enamorado sin aclarar de quién. La didascalia implícita enunciativa del último verso citado, muestra cómo da su palabra de amistad al Marqués, figura de poder con quien se está comprometiendo a no faltarle el respeto. Así que el lector/espectador tiene

elementos para sospechar que no podrá cumplir su palabra o que se avecinan problemas porque justo anterior a esto su criado lo ha comprometido con Leonor: esto dará pie dramáticamente a futuras complicaciones. El brindar amistad es recurrente en los pactos entre galanes para respetar a la dama, al galán o incluso el secreto que se está confiando y que va ligado al rango social que debiera tener credibilidad. De igual manera lo expresa Leonor, en el Acto I, cuando llega a la casa de Teodora, quien la recibe en su antesala y le confiesa que tiene un enamorado. Leonor, en ese recinto privado, la didascalia implícita icónica indica que le ofrece su amistad y confianza por ser quien es: (DII).

LEONOR Haga pues la cortesía
lo que la fuerza ha de hacer,
que la palabra te doy
de estar siempre de tu parte,
si no basta asegurarte
mi amistad, siendo quien soy. (vv. 607-612)

Don Diego, entonces, se vio *obligado a fingir* amor a Leonor y le pidió guardar el *secreto* pensando que será una situación que solucionará pronto. Así, Leonor entiende que don Diego *finge* amar a Teodora y que la prefiere a ella, pero todo dará un giro cuando escucha cómo le habla Teodora y percibe que ha sido *engañada* con el supuesto *fingimiento y disimulo* de don Diego a Teodora: Acto I, (DIM).

LEONOR (Licencia le di
de fingir; pero no tanto.) *Aparte.* (vv. 752-753)

Queda planteado el problema al establecer los triángulos amorosos entre don Diego, Teodora y Leonor que la involucran para desviar la atención y que ella se ilusiona con don Diego aún y cuando la pretende el Marqués.

Podemos condensar que el planteamiento de las tramas se sustenta por efecto de las acciones engañosas de los personajes; se trazan desde las primeras escenas y diseñan en la línea dramática las bifurcaciones que desvían al héroe de su objetivo.

El planteamiento central gira en torno a los objetivos del protagonista de cada comedia, los demás personajes tienen su línea de acción que puede ir a favor o en contra de este. De tal manera que se expande la red de conflictos que confluyen en dado momento climático, en lo que estructuralmente se denomina nudo.

En este sentido, se construye el engaño para efecto de la teatralidad en donde interesa la dimensión de las acciones y de la palabra dentro de la representación teatral como un mecanismo dramático. Esto debido a que “es precisamente el marco o el encuadramiento escénico lo que determina el funcionamiento del discurso teatral” (de Toro, 1987, p. 43). Por tal motivo, no se aprecia de la misma manera en que nosotros lo entendemos, pues los códigos que lo validan están en función del tema y de la trama de la comedias, que en estos casos es el amor.

Una vez clara la tipología de engaño que se establece en el planteamiento de una trama, hay que identificar si hay otros tipos de engaño que se involucran en el desarrollo de la comedia, así como las causas y daño que activan.

En *El desdichado en fingir*, Ardenia y Arsenio preparan su plan para la *mudanza del ser*, ignoran la presencia de Persio y al escuchar que se acerca alguien, Ardenia le arroja un papel con las indicaciones de su acuerdo, pero cae al suelo. Arsenio lo buscar en la oscuridad y llega Persio, que ha visto toda la escena de los enamorados y se ofrece a ayudarlo. Ahí, el *fingimiento y disimulo* por parte de Persio es muy claro, se apresura a buscar el papel para Arsenio y al encontrarlo no lo entrega, sino que en su lugar le da otro papel que “casualmente” traía en su bolsillo. La didascalia explícita motriz dice que: “Saca Persio un papel y *finge* que

lo levanta del suelo y dalo a Arseno”. Dicha acción dará pie a una cadena de peripecias que construyen el enredo de la comedia, ya que genera no sólo impedir que Arseno no tenga el mensaje de Ardenia sino que Persio al leerlo se entera de las instrucciones que Ardenia le propone a Arseno: *fingir* ser el hermano ausente y decide hacer lo mismo.

Pues bien, este trozo reitera las instrucciones del fingimiento, que es- nada más y nada menos- la base estructural de la comedia y, en lo que concierne al desarrollo de la trama, tendrá importancia concreta en el desenlace (vv. 2740-2766)”. (Von der Walde, 2007, p. 253)

Es así como Juan Ruiz de Alarcón hace uso de este recurso de suplantación de ser por partida doble en esta comedia, pues tanto el protagonista como el antagonista pretenden ser el mismo personaje.

En el Acto I, cuando Persio decide suplantar a Arnesto, la didascalia implícita icónica/tiempo/proxémica deja en claro el tiempo que transcurre de una escena a otra y las acciones que llevará a cabo el personaje de Persio:

PERSIO	Mañana he de ser hermano de la que adoro, y ella, su casa y tesoro, han de estar en mi poder. [...] ¡Vive Dios, que he de engañalla, Tristán, con su mismo engaño!
TRISTÁN	Es atrevimiento extraño.
PERSIO	Sígueme, ayúdame y calla. [...] Tres mil ducados tendré de renta desde mañana, y de mi querida hermana, si puedo, al fin gozaré.

TRISTÁN ¿De modo que a buena cuenta
este papel te ha valido
gozar de la que has querido
y gastar tres mil de renta? (vv. 301-324)

Las innobles intenciones de Persio se describen puntualmente, como analiza a detalle Von der Walde (2007), “en distribución trimembre se indica que Persio busca alcanzar a Ardenia, más “su casa y tesoro”, idea de enriquecimiento y gozo que se reitera, en diferentes voces en las dos últimas redondillas transcritas”(p. 254). En efecto, llega Persio *fingiendo* ser el hermano. Ardenia, al ver llegar otro que no es Arseno, es presa de su propio engaño al creer que realmente llegó Arnesto. Acto I, (DII).

PERSIO Hermana del alma mía,
 ¿posible es que llegó el día
 de gozar destos abrazos?
ARDENIA (¡Cuán otros los esperaba!) *Aparte. (vv. 654-657)*

Persio no cuenta con que Ardenia y Arseno ya habían acordado llevar a cabo esa industria y que el papel lo entrega la dama sólo para que no olvide los detalles. Así que Arseno también llega a la casa de Ardenia *fingiendo* ser Arnesto porque Ardenia ante los hechos, no logró avisarle a Arseno que su plan ya no funcionaría. El conflicto de la obra se ubica a partir del enfrentamiento de los dos personajes que dicen ser el hijo de don Justino.

Por otra parte, el papel que Persio entrega como engaño (*jocoso y malicioso*) a Arseno, traza otra línea engañosa, pues supone que no tendrá ninguna represalia ya que dice cosas ajenas a Arseno. Sin embargo, la presencia del papel servirá para mostrar que Arseno ha *fingido* ser soltero al cortejar a Ardenia (puesto que está comprometido con Celia que “casualmente”, es mencionada en el papel que le dio Persio). Este lío a quien pone en riesgo es a Persio y a Celia, pues resulta a favor de Arseno ya que al enterarse que Celia ha estado comprometida con otro se puede librar de ella.

De esta manera, Juan Ruiz de Alarcón crea tensión dramática en el lector/espectador con la precisión de situaciones engañosas que funcionan como pivote para activar acciones que sirven para el engranaje de la trama. Así que las presenta a través de “casualidades” que alteran las circunstancias de los personajes y provocan que todo salga diferente de como lo planearon. Este tipo de recursos, de acuerdo con Serralta (1998a), pueden ser “mecanismos inductores, que facilitan la progresión de la intriga, y mecanismos obstructores, que la interrumpen o la frenan según las necesidades de la creación dramática” (p. 132) con el objetivo de incrementar el tono cómico de la obra.

En *La verdad sospechosa, el malentendido* de García al creer que Jacinta se llama Lucrecia prevalece toda la obra. Esto genera una serie de situaciones que entrelazan la trama, don García en ese aspecto es leal a sus sentimientos y lucha por conseguir estar con su dama. Sin embargo, su vicio por mentir lo ha colocado en un terreno sinuoso que lo lleva a tomar las decisiones equivocadas. La curiosidad de las damas por conocerlo, la preocupación del padre por casarlo y los celos de don Juan son móviles para acelerar las cosas y que don García se explaye con sus mentiras, es decir, que él mismo provoca alejarse de su objetivo.

La escena que inventa don García en el Acto I, provoca que don Juan interprete que es Jacinta quien estuvo en esa fiesta y vaya a reclamarle más adelante y es la escena que cerrará dicho acto. La didascalia implícita icónica refiere al lugar, al tiempo y algunos detalles que acontecieron en la supuesta fiesta. Acto I, (DII).

DON JUAN Ya sé que fue don García
 el de la fiesta del río;
 ya los fuegos que a tu coche,
 Jacinta, la salva hicieron;
 ya las antorchas que dieron
 sol al soto a media noche;

ya los cuatro aparadores
vajillas variadas,
las cuatro tiendas pobladas
de instrumentos y cantores. (vv. 1063-1072)

Es una escena ágil climática para cierre del primer acto, pues aunque ciertamente la fiesta es una mentira que don García ha dicho, provoca como recurso inductivo que don Juan vaya a reclamarle a Jacinta por qué fue a cenar al río. Jacinta no entiende a qué se refiere, pero justo ella ha expresado el interés por conocer más a don García y tiene un plan para verlo. Don Juan está muy celoso, Jacinta ofendida y la desesperación del galán es exigirle: (DII).

JUAN Es en vano,
si aquí no me das la mano.

JACINTA ¿La mano? ¡Sale mi tío! (vv. 1114-1116)

Con esa negativa, se cierra el primer Acto, lo que confirma al lector/espectador el interés de Jacinta por García y los conflictos que se avecinan.

En *Los empeños de un engaño*, en el cierre del primer acto, confluyen singulares peripecias que arman un gran enredo nutrido de engaños. Leonor desengañada enfrenta a don Diego en el recinto de Teodora cuando don Sancho, hermano de Leonor y pretendiente de Teodora llega y al encontrar a don Diego ahí, sin dudar, lo enfrenta a capa y espada junto con sus primos. Leonor ve herido a don Diego con peligro de morir y puede más su amor que el engaño que ha sufrido y se las ingenia para salvarlo. La didascalia implícita enunciativa en el primer verso muestra en “aparte” el sentimiento del personaje ante las circunstancias extremas: abrumado por la riña y la pérdida del amor que será lo que lo impulsará a darlo todo sin miedo a las consecuencias. Acto I, (DIE), (DIM).

LEONOR (Arriesgar quiero la vida
por tan dichosa esperanza.)
Aparte.
Hermano, no le matéis.
Primos, valedme, mirad

que es mi esposo.

(vv. 827-830)

Leonor “miente” al decir que es “su esposo”. Ahí estriba la fuerza de enunciar el riesgo de su acción por las implicaciones que esa declaración impone, pues anula la falta de Teodora al introducir a un hombre a su alcoba, detiene la riña y compromete a don Diego a estar en deuda con Leonor. Ante eso, no pueden desmentirla por lo que callan y otorgan la razón a Leonor que pasa de ser engañada a engañadora.

Este tipo de engaño malicioso que ejecuta una *engañadora*, apoya el conflicto de la comedia, delineado con todos los factores del engaño humano relacionados entre sí que contempla Catalán (2014): “la inteligencia (en especial la inteligencia interactiva), el lenguaje (que dará lugar a la mentira específicamente humana) y la libertad de acción (tanto frente a los dioses como ante el medio social)” (p. 41). Esto lo construye Juan Ruiz de Alarcón con los personajes de Leonor en *Los empeños de un engaño* (al decir que don Diego es su esposo) y con Ardenia en *El desdichado en fingir* (al incitar a don García que finja ser su hermano). Ambos con el efecto aparente de salvar una situación que tendrá sus repercusiones más adelante, es decir, se justifica la mentira para mantener el código de honor ante los demás, pero son acciones que construyen el complejo enredo de la trama, un recurso propio del género que, de acuerdo con Arellano (1999), señala que: “Para la construcción del juego del enredo en las comedias de capa y espada, el código de honor es un componente explotado en sus potencialidades cómicas” (p. 64).

Con ello, Juan Ruiz acentúa el tono cómico de la obra al exponer al héroe en situaciones que lo sorprenden y lo dejan inmóvil, como el ejemplo anterior de *Los empeños de un engaño* donde Leonor dice abiertamente que don Diego es su esposo. De manera similar, en *El desdichado en fingir* cuando Arsenio llega fingiendo ser Arnesto, se le adelanta Persio usurpando

el lugar de Arnesto y para males del héroe también se encontraba el Príncipe que lo reconoce, así que lo señala falso y lo manda al manicomio. Acto I, (DII).

JUSTINO	Fácil es, señor, saber cuál de los dos ha mentido.
PRÍNCIPE	Esto está ya declarado, que el que esta noche llegó he visto otras veces yo en corte, y me han informado de que es un loco de atar, y así del remedio dél trato.

(vv. 859-867)

En la anterior didascalia implícita enunciativa el Príncipe, figura de poder, impone una solución que deja ver cómo se desfasa de su ecuanimidad y que pierde el control de sus emociones, por celos, al descubrir al pretendiente que se hace pasar por Arnesto (por lo que decide exponerlo socialmente y lo manda al manicomio). Así, el autor confirma que “el proceder con engaño, la mentira, es producto de la cobardía del héroe, su reacción ante una situación peligrosa que le inspira miedo: sirve por tanto para expresar la ambigüedad, lo grotesco del propio héroe cómico” (Vilchez, 1976, p. 273). El asombro del lector/público ante las dificultades que atormentan al personaje, le divierte al mismo tiempo que le intriga saber cómo saldrá de ese embrollo. Es fin del primer Acto, se llevan al galán al manicomio, Arseno es descubierto al mismo tiempo que él descubre a Persio como farsante, pero no tiene oportunidad de aclararlo: Acto I, (DIE).

ARSENO Príncipe, un agravio tal
no es de tu pecho real,
más valdrá al fin la verdad.

A través de Arseno, el autor repreuba las acciones del Príncipe con la didascalia implícita enunciativa cuando dice que no corresponde a su realeza actuar de esa manera y asegura que al final la verdad siempre saldrá a relucir.

El Príncipe, se muestra incontenible, también se molesta por la presencia del supuesto hermano de Ardenia que le impide acercarse a ella y más adelante, en el Acto III, sin dudarlo, manda eliminarlo. (DIP).

PRÍNCIPE Que me quiera es mi intención,
 del modo que yo la quiero.
 Si la fuerzo, perderá
 amor su mejor efeto,
 y pues para enamoralla
 el vella ha de ser el medio,
 y éste me impide su hermano,
 esta noche muera Arnesto;
 los dos lo habéis de matar
 en el oscuro silencio
 desta noche. ved que os fío
 un caso de tanto peso;
 ya sabéis cuánto me va
 de gusto y aun honra en ello.
 Hacedlo como debéis,
 y quede a mi cargo el premio.

(vv. 1944-1959)

Es una decisión fuerte que aprovecha el dramaturgo para señalar las pasiones que la nobleza puede tener dentro del género por lo que resuelve dicha secuencia de acciones con un giro cómico y no trágico a través del equívoco que los criados tendrán al llegar de noche a la calle de Ardenia y atacar a Arseno creyendo que es Arnesto. La didascalia implícita marca el énfasis del personaje en indicar que los hechos deben ocurrir de noche, en la oscuridad. El Príncipe sigue sus impulsos, es consciente de que no corresponden a su cargo, pero en ese

momento son de menor peso para él. La carga semiótica de dichos versos más adelante se retoman, para visualizar la secuencia del personaje.

En el tercer acto, sus criados Claudio y Roberto relatan al Príncipe cómo fue que dieron fin a la vida de Arnesto que ciertamente lo hirieron, pero no comprobaron que muriera. Así, para quedar bien con su amo, *mienten*, Juan Ruiz de Alarcón para añadir humor a la narración de los guardias hace uso de la hipérbole. (DII), (DIE).

ROBERTO Pues de un revés que le di
al tiempo que iba cayendo,
todos los sesos entiendo
que por la tierra esparcí. (vv. 2316-2319)

Al escuchar tan gran hazaña, el Príncipe reacciona asombrado de lo que ha sido capaz de ordenar. A manera de anagnórisis, se reclama a sí mismo.

Enseguida, hace presencia en palacio Persio al que consideran que es Arnesto y debiera estar muerto. El Príncipe se da cuenta de que sus guardias le mintieron y que no mataron a Arnesto, se sorprende pero *disimula y finge* afición por Arnesto. Es una escena donde los dos personajes están engañando y creyendo engañar al otro. Persio haciéndose pasar por Arseno y fingiendo que no se da cuenta de la traza del Príncipe para acercarse a Ardenia. Y por otra parte el Príncipe, *fingiendo* aprecio por Arnesto cuanto por dentro brinca de alegría porque se va a negocios y le deja el camino libre con Ardenia. Cuando sale Persio, el Príncipe regaña a sus guardias, aunque los disculpa porque ya todo parece ir a su favor. Situación que viene a cambiar la información que Justino le da en la siguiente escena, donde utiliza el autor el recurso del *secreto* literalmente. Un personaje habla en voz baja a otro a manera de crear

intriga ahora entre los que están presentes en escena, ya que al lector/espectador le deja claro por los diálogos subsiguientes qué fue lo que se dijo. Ahora, ya están enterados todos de que Persio es farsante y la duda (en los personajes) se enfoca en averiguar si el que está en la cárcel es el verdadero Arnesto.

De las tres comedias que se estudian, *El desdichado en fingir* es en dónde tiene mayor presencia la figura de poder, representado por el Príncipe quien participa directamente en las secuencias de confusiones y obstáculos que enfrenta el protagonista Arseno. Por celos, ya que también pretende a Ardenia, abusa de su poder y deliberadamente, envía a Arseno al manicomio. Después, por los mismos motivos ordena a sus guardias que eliminen a quien cree Arnesto (Persio) ya que no le permite acercarse a Ardenia. Sus guardias fallan el objetivo asignado pero al Príncipe le llega una correo donde le solicitan justicia y que reprenda a Arnesto, lo que le brinda oportunidad de mandarlo preso y alimentar su venganza. En esta comedia, Juan Ruiz de Alarcón enfatiza el tratamiento de la autoridad y el poder siguiendo la preceptiva literaria ya que “el poder mal ejercido, corrompido por las pasiones particulares o por el interés, impulsado por la soberbia y la ambición, aparece en numerosas comedias” (Arellano, 1999, p. 38). En un Aparte el Príncipe expresa la forma deliberativa que su sentir le dicta. Acto III, (DIE).

PRÍNCIPE	<p>(La nueva que en ésta leo da gran fuerza a mi esperanza, da principio a mi venganza y fin dará a mi deseo. Que hoy en Ardenia he de ver mudanza de su rigor, si a su hermano tiene amor.)</p> <p>Ven, sabrás lo que has de hacer.</p>	<i>Aparte.</i>
		(vv. 2476-2483)

Con sed de venganza y sin miramientos, en el último verso citado, indica a su guardia ejercer la orden para hacer justicia más que por ser solicitada por que va a su favor personal.

El poder en *La verdad sospechosa*, no está representado directamente con una figura de la realeza, hace presencia a través del pensar de los mismos, en especial de don Beltrán y de Tristán que continuamente señalan el deber hacer. En ocasiones refieren a la Corte, al Rey o al Senado, ya sea criticando sus malos hábitos o solicitando que observen las consecuencias de alguien que miente como lo exemplifica la dramatización.

En el Acto I, el personaje critica a los mentirosos de la corte ya que ilusamente el Letrado piensa que en la escuela del honor y don Beltrán lo corrige y sabe que eso no sucederá. Por la razón de que ahí todos mienten y como resultado está la sociedad que es el espejo del reino. (DII).

DON BELTRÁN Casi me mueve a reír
 ver cuán ignorante está
 de la corte. ¿Luego acá
 no hay quien le enseñe a mentir?
 En la corte, aunque haya sido
 un extremo don García,
 hay quien le dé cada día
 mil mentiras de partido,
 y si aquí miente el que está
 en un puesto levantado
 en cosa en que al engañado
 la hacienda o honor le va,
 ¿no es mayor inconveniente
 quien por espejo está puesto
 al reino...? Dejemos esto,
 Que me voy maldiciente.

(vv. 181-192)

En el acto II, Don Beltrán habla seriamente con su hijo, no desiste en redimirlo y le instruye en la manera de actuar, haciendo énfasis en que ya es adulto y debe comportarse como tal; ahora, cuando se refiere a “desmentir esta fama con los hechos” significa que a partir de ese momento debe conducirse correctamente, que desmienta la verdad (de ser mentiroso). En este sentido de ser así, don Beltrán es cómplice engañador obligado a mentir (DII).

DON BELTRÁN ¿No seré necio si creo
que vos decís verdad solo,
y miente el lugar entero?
Lo que importa es desmentir
esta fama con los hechos,
pensar que éste es otro mundo,
hablar poco y verdadero,
mirar que estás a la vista
de un rey tan santo y perfeto,
que vuestrlos yerros no pueden
hallar disculpa en sus yerros,
que tratais aquí con grandes,
títulos y caballeros,
que si os saben la flaqueza,
os perderán el respeto,
que tenéis barba en el rostro,
que al lado ceñís acero,
que nacistes noble, al fin,
y que yo soy padre vuestro.

(vv. 1469-148)

El ejemplo de Tristán al final de la comedia, es contundente para señalar los beneficios de la obra y como recomendación directa que ilustrar al Senado a través del personaje. Acto III, (DIE).

TRISTAN: Y aquí verás cuán dañosa
es la mentira; y verá
el Senado que en la boca

del que mentir acostumbra
es *La verdad sospechosa*. (vv. 3108-3110)

El personaje de *Los empeños de un engaño* que representa el poder es el Marqués, con poca participación pero no menos importante, en esta comedia está al servicio de la intriga. Cuando cree que don Diego le ha “engañado”, lo reta a un desafío y eso desata otros “malentendidos” en la trama que son obstrutores para el protagonista y ya hacia el desenlace de la obra, el Marqués se desengaña y ayudará al encause de las acciones que apoyarán a don Diego a cumplir sus objetivos. En la dramaturgia de Juan Ruiz hay presencia de este tipo de personajes para recordar los deberes de la autoridad que en su cumplimiento, como en este caso, lo alejan del amor pero influyen para restablecer el orden y dar muestra ejemplar del buen gobernante. La didascalia implícita enunciativa, hace énfasis en la proyección pública que debe ejercer el Marqués a través del personaje principal. Acto III, (DIE).

DON DIEGO: Dos mil años tus blasones
aumentes, noble Marqués,
porque a los señores des
un espejo en tus acciones;
que no consiste en nacer,
señor, la gloria mayor,
que es dicha nacer señor
y es valor saberlo ser. (vv. 2102 – 2109)

En cuanto al amor, se reflexiona sobre su función como el “motor de todas las acciones que contradicen los códigos de valores comúnmente aceptados por la sociedad: respeto a la voluntad paterna, defensa de la honra, recato femenino, etcétera ”(González, 2012, p. 213). Por ende, en la teatralidad, al representar las formas del amor, se justifica y dimensiona con acciones como su mudanza de amor por parte de las damas de las comedias de capa y espada, ya sea para elegir marido y rebelarse a la imposición familiar de un matrimonio por

conveniencia o burlar las normas de su casa y demostrar con ello su “poder doméstico”, como lo denomina Arellano (2017b) en el 5to Coloquio Internacional Juan Ruiz Alarcón (min. 14:19). Este rasgo se ilustra en las damas de las tres comedias:

En *El desdichado en fingir* Ardenia está comprometida con el Príncipe, pero eso no la detiene para defender su amor con Arseno. Acto I, (DII).

ARDENIA	¿Por qué te quieres partir, y que yo sin alma quede?
ARSENO	Con un príncipe, ¿quién puede, bella Ardenia, competir?
ARDENIA	El príncipe para mí tú solamente lo eres.

(vv. 1-6)

En *La verdad sospechosa* cuando don Beltrán solicita a Jacinta que conozca a su hijo, ella no duda en darse la oportunidad de conocerlo, aún y cuando ya está comprometida con don Juan, por lo que armará una traza para asegurarse con cuál galán quiere quedarse, Acto I.

JACINTA	Amiga, ¿quieres que verdad te diga? Pues muy bien me pareció, y tanto que te prometo que si fuera tan discreto, tan gentilhombre y galán el hijo de don Beltrán, tuviera la boda efeto.
---------	--

(vv. 998-1005)

En *Los empeños de un engaño* tanto Teodora como Leonor tienen acciones donde hacen uso de su libre albedrío y se permiten mudar de amor, de acuerdo con su conveniencia. Se exemplifica con Teodora desengañada por la traición que le ha jugado don Diego y Leonor, decide dejarlos y mudar su amor por don Sancho. Acto II.

TEODORA	[...] Y pues ya con eso habéis
---------	-----------------------------------

Merecido su favor,
 satisfaced a Leonor
 la opinión que le debéis,
 vida por ella tenéis;
 pagádsela con la mano,
 que yo, pues ha sido en vano
 el crédito que tenía
 del amor vuestro, la mía
 resuelvo dar a su hermano.

(1171-1180)

Otro momento del uso del libre albedrío se presenta con Leonor al cierre de la comedia, ve que Teodora se queda con Diego que ha recibido ayuda y apoyo del Marqués para esa unión. Entonces decide tomar venganza contra este último, queda claro en la didascalia implícita del aparte donde decide/informa de su venganza y mudanza de amor, considera, ante las circunstancias, que con ello puede reivindicar su honor. Acto III, (DII).

LEONOR (Del Marqués me he de vengar,
 que a don Juan he de pagar
 a sus ojos su cuidado.)
 En este efeto, don Juan,
 y en que la mano os ofrezco
 veréis ya que no merezco
 el título que me dan
 vuestras labios de engañosa. *Aparte.*
 (vv. 2745-2752)

A diferencia de *Los empeños de un engaño* y *El desdichado en fingir*, en *La verdad sospechosa* un engaño no va desarrollando nuevas situaciones sino que la línea de la mentira gira en torno a don García que la emite para esquivar una situación o por simple gusto de inventar cosas y posteriormente, todas sus invenciones, sin distinción repercutirán en la obstrucción de su objetivo. Para el clímax de la obra *La verdad sospechosa* la confusión ha provocado que surjan conflictos que don García busca resolver con otras *mentiras*, ya que

justifica que se vio forzado a decirlas, su criado y consejero le advierte la complicación de sus invenciones y la respuesta que da es cubrir una mentira con otra, pretende fingir una correspondencia. Acto II.

DON GARCÍA Mi padre me dé perdón,
que forzado le engañé.

TRISTÁN Ingeniosa excusa fue.
Pero dime, ¿qué invención
agora piensas hacer
con que no sepa que ha sido
el casamiento fingido?

DON GARCÍA Las cartas le he de coger
que a Salamanca escribiere,
y las respuestas fingiendo
yo mismo, iré entreteniendo
la ficción cuanto pudiere.

(vv. 1920-1931)

De una u otra manera, sus mentiras se descubren por los personajes que rodean a don García, quienes se encargan de pasar la voz, con dudas, afirmaciones y confusiones de lo que el personaje ha dicho. Para cierre del segundo acto, en la escena XVI la didascalia explícita ubica a don García y Tristán en la calle y a las damas Jacinta y Lucrecia en la ventana, es un juego de enfrentamiento de los personajes por conocer la verdad. Pero el tono cómico, un tanto irónico, es que las damas para aclarar los malentendidos actúan con fingimientos y don García pretende aclarar todo con su verdad. Acto II, (DII).

JACINTA (¿Viste mayor embusteros?) *Aparte.*

LUCRECIA No sabe sino mentir.)

JACINTA ¿Tal me queréis persuadir?

DON GARCÍA ¡Vive Dios, que soy soltero!

JACINTA (¡Y lo jura!) *Aparte.*

LUCRECIA Siempre ha sido
costumbre del mentiroso

de su crédito dudosos
jurar para ser creido.) (vv. 1988-1995)

Se puntualiza la búsqueda de la verdad a partir de que los personajes sospechan ser víctimas de un engaño, las damas investigan a su manera quién es el pretendiente y a quién pretende realmente. Don Beltrán quiere concertar el matrimonio de su hijo con Jacinta y mientras eso sucede el personaje principal no puede contener su vicio de mentir que incrementa elementos que generan confusión, por lo que nadie logra acercarse a la verdad, pero sí levantar sospechas y desconfianza entre ellos mismos.

Ya con fines del desenlace, las situaciones de las comedias encaminan a los personajes a reunirse o provocar encuentros que devuelven las dudas o secretos para todos, de forma que se desvanezcan los problemas y lleguen al final feliz. Así en el caso de *El desdichado en fingir*, el eslabón necesario para poder aclarar el enredo de una vez por todas, es la presencia del verdadero Arnesto, quien aparece en las escenas finales del tercer acto. Persio, cuando se da cuenta de que saben de sus enredos, saca en su defensa nuevamente el papel de Ardenia, que obtuvo de manera engañosa, para delatar que ella se lo dio con la idea de suplantar a Arnesto. Ciertamente, es la carta móvil de todo el enredo. Acto III, (DEM), (DII).

Da un papel al PRÍNCIPE.

PERSIO	En este papel de Ardenia fundó todo mi descargo, que cuanto he fingido fue por ella misma ordenado. (vv. 2734-2737)
--------	--

Ahora, la carta funciona como parte del *desengaño*. Ardenia decide decir la verdad, aclara para quien fue escrita dicha carta y el Príncipe tendrá los elementos para dar orden a la situación. Acto III, (DII).

ARDENIA	Yo respondo
---------	-------------

que aunque dije que mi mano
 hizo esta letra, señor,
 lo que dice Persio es falso;
 porque por el Dios que adoro,
 a quien por testigo traigo,
 que a Persio tal no escribí. (vv. 2748 - 2754)

El Príncipe le ordena a Persio que responda a las consecuencias de sus actos y le dé la mano a Celia. Arseno por su parte, reconoce su error y confiesa ser: el desdichado en fingir. Arnesto comprueba ser el verdadero hijo de Justino y se compromete a dar la mano a Julia. Finalmente, Ardenia con la venia del Príncipe le declara a Arseno ser su esposa.

Juan Ruiz en *La verdad sospechosa*, para las escenas climáticas que trabajan el desenlace, hace uso de varios recursos simultáneamente como son el *papel*, los *mantos* que usan las damas en la primera parte del acto tercero para ocultarse, con la intención de desengañarse en carne propia y ver a cuál de las dos miente don García. De tal manera que el engaño será la *verdad* misma en boca del mentiroso, se revertirá en mentira. (DII).

DON GARCÍA ¿Yo casado? ¿En eso dais?

JACINTA ¿Pues no?

DON GARCÍA ¡Qué vana porfía!

Fue, por Dios, invención mía,
 por ser vuestro.

JACINTA O por no sello;
 y si os vuelven a hablar dello
 seréis casado en Turquía.

DON GARCÍA Y vuelvo a jurar, ¡por Dios!,
 que en este amoroso estado
 para todas soy casado
 y soltero para vos.

JACINTA (¿Ves tu desengaño) *A LUCRECIA.* (vv. 2520- 2529)

Es una escena larga, pero muy vertiginosa que devela engaños y contrario a que aclaren la situación, confunden más a los involucrados. Las damas ante las dudas y confusiones, ahora se ven como traidoras, crece su interés por don García y se ponen celosas entre ellas. Tristán y don García se dan cuenta del enredo y para corregir el error, Tristán aconseja a su amo que *finja* que se ha confundido por amor. Sin embargo, ya desconfiadas las damas interpretan que han sido engañadas una a la otra. Acto III, (DII).

DON GARCÍA	Los antojos de un ardiente amor, señora, me tienen tan deslumbrado, que por otra os he tenido; perdonad; que yerro ha sido de esa cortina causado, que como a la fantasía fácil engaña el deseo cualquier dama que veo se me figura la mía.	
JACINTA	(Entendíle la intención.)	<i>Aparte</i>
LUCRECIA	(Avisóle la taimada.)	<i>Aparte</i>
JACINTA	Según eso, la adorada es Lucrecia.	(vv. 2576-2589)

Por su parte, don García, piensa que su dama niega ser quien es por discreción y recato, pero Jacinta le dice que él ha perdido credibilidad y que su amiga Lucrecia tampoco lo tendrá por verdadero. Aquí se cita la tesis de la comedia. Acto III, (DII).

JACINTA	Hacedle vos que lo crea. ¿Qué importa que verdad sea si el que la dice sois vos? Que la boca mentirosa incurre en tan torpe mengua que solamente en su lengua es La verdad sospechosa.	(vv. 2623-2639)
---------	--	-----------------

En esta comedia, el recurso del engaño sustenta la trama principal que se complica con los malentendidos y confusiones de los personajes que se mantienen hasta el final, ya que en cada acercamiento para encontrar la verdad se enreda más la situación. El objetivo de la búsqueda de la verdad en Jacinta la lleva al desengaño, van perdiendo la esperanza en el amor y dudar de la verdad.

Para el final de *La verdad sospechosa*, al develarse todo el enredo, don García deberá cumplir su promesa y casarse con Lucrecia. Tristán, como personaje que ha llevado la línea del deber ser, aconseja a don García, como éste último no atiende razones por la decisión que se ha tomado, le explica el porqué de esos resultados y da fin a la comedia. Acto III, (DII, DIM).

TRISTÁN Tú tienes la culpa toda
 que si al principio dijeras
 la verdad, ésta es la hora
 que de Jacinta gozabas.
 Ya no hay remedio. Perdona,
 y da la mano a Lucrecia,
 que también es buena moza.

DON GARCÍA La mano doy, pues es fuerza.

TRISTÁN: Y aquí verás cuán dañosa
 es la mentira, y verá
 el senado que en la boca
 del que mentir acostumbra
 es *la verdad sospechosa*.

(vv. 3100- 3112)

La didascalia implícita enunciativa de los últimos versos ratifica a manera de lección, los daños y consecuencias del mentir, con interés directo hacia el Senado. Es así, que nuevamente, el autor evoca la tesis de la obra, igual que en *El desdichado en fingir* para dar cierre final. Acto III, donde Justino se encarga de dar cierre después de que el Príncipe da

licencia y orden a las parejas, así todo aclarado, identificado al hijo verdadero de Justino, este lo reconoce públicamente, para ya no dar pie a nuevos equívocos:

JUSTINO: Hijo, dadme a mí la mano.
 Y *El desdichado en fingir*
 acabe aquí sus trabajos. (vv. 2825-2827)

En *Los empeños de un engaño* no se alude al título de la obra en el final, sin embargo, a través del protagónico hay tres menciones relativas al título en el trayecto de la comedia, reforzando el asombro del personaje hacia la dificultad del embrollo en que está envuelto. Acto II, (DIE).

DON DIEGO [...] Tantos los empeños son
 en que un engaño me ha puesto.
 Mira si alcanzas con esto
 remedio a mi confusión. (vv. 949-952)

La conclusión de don Diego muestra un tono irónico, pues alude a la construcción de la intriga y a la complejidad que se avecina para su desenlace. De acuerdo con Serralta (1998b), es un rasgo característico en los autores que “dejan ver a través de un personaje esos momentos de *autocomentario*” (p. 1520), que introducen la propia labor de dramaturgo.

Don Diego consciente de sus engaños y su daño, reflexiona (anagnórisis) y expresa su sentir para dar crédito al título de la comedia: Acto II, (DIE).

DON DIEGO Si yo supiera,
 Campana, lo que he de hacer,
 ¿llamárame desdichado?
 ¿Que a tan infeliz estado
 me haya podido traer
 mi engaño, que viendo el daño,
 ni puedo huir ni esperar,
 porque advierta, a mi pesar,
los empeños de un engaño? (vv. 1499 - 1507)

Cuando recibe la carta del Marqués que reclama que no cumplió don Diego su palabra en respetar a Leonor, se ha divulgado que es su esposo y lo reta a duelo. La didascalia implícita enunciativa refiere al momento en que el personaje toma una actitud más activa para enfrentar su situación aún y con el riesgo que eso conlleva, matar o morir, como punto álgido de las consecuencias del engaño. Acto II, (DIE).

DON DIEGO [...] (Él ha creído,
con razón, que le he rompido
la palabra. Ciento es
que la fama ha divulgado
que soy de Leonor esposo.
Salir al campo es forzoso,
que un noble desfriado
con razón o sin razón,
por ley del duelo asentada,
solamente con la espada
puede dar satisfacción.
Sólo falta este daño,
pues ya es forzoso morir
o matar, para advertir
los empeños de un engaño.)

Aparte.

(vv. 1612-1627)

2.2 El Engaño y el Desengaño de Personajes

Es este espacio se analiza la secuencia de algunos engaños que sigue un personaje para mostrar el daño y el engaño que causa en la trama de la comedia, ligado a la jerarquía del mismo.

En *El desdichado en fingir*, Acto III, Justino sospecha que Tristán puede sacarlo de dudas de todo lo que sucede y lo interroga. Tristán, al verse orillado, decide confesar lo que sabe, incluso más de lo que le preguntan, sin olvidar su categoría de criado, trata de justificar las fechorías de su amo, que en la didascalia implícita icónica describe. (DII).

TRISTÁN Industria y arte
 no falta al que el amor guía.
 Va a su tierra con intento
 de enviarte su poder
 para que puedas hacer
 con tu hija el casamiento,
 y en haciéndolo, venir
 y descubrirse.

(vv. 2194-2201)

No cualquiera puede engañar, Tristán incluso lo denomina arte por el ingenio y carisma con que desarrolla su amo las mentiras. Tristán siendo el criado consejero registra esa habilidad de su amo al lector /espectador para indicar el riesgo que implica mentir al mismo tiempo que elogia el arte de engañar. Ardenia que está presente, no contradice a Tristán más si justifica que las acciones de su enamorado más que arte son por amor, ya que el amor puede ser causante de tales atrevimientos. Así lo afirma la didascalia implícita icónica de Ardenia.

ARDENIA ¡Oh, engaños
 de amor!

(vv.2201-2201)

En el Acto III, Inés dialoga con Sancho y están preocupados por los enredos de sus amos, entre ellos reconocen la complejidad de la situación y lo que piensan que puede pasar. Inés expresa que un engaño nunca va solo.

INÉS Muchos engaños requiere
 el sustentar un engaño.

(vv. 2568-2569)

En *El desdichado en fingir* el Príncipe es engañado por larga duración, pues hasta el final se desengaña de todo el enredo, cree poder imponerse por su jerarquía social. Incluso, intenta eliminar a quien se le interpone, en arrebatos donde sus deseos son más fuertes que su deber. Primero al encerrar en el hospital de locos a Arseno y después ordenar matar a Arnesto, aun cuando sus criados le dan razón de haberlo hecho, tiene un momento de arrepentimiento y conciencia por lo que hizo. Para su salvación los criados no han cumplido con éxito el

mandato, pues atacaron a un falso Arnesto y únicamente lo dejan herido. Finalmente, al ver que Ardenia está enamorada de otro, decide quedarse sólo y poner orden a los demás. Una característica que Juan Ruiz le da al Príncipe en esta obra, es que la métrica cambia en la mayoría de sus intervenciones, a romance, dándole el ritmo y melodía correspondiente al decoro expresivo del personaje, que además lucha entre su deber y sus deseos.

PRÍNCIPE	(¡Oh, loco amor! ¡Oh, deseos!	<i>Aparte.</i>
	¿Dónde me habéis de llevar?	
	¡Que yo, que ejemplo he de dar,	
	cometa casos tan feos!)	(vv. 2324-2327).

En *Los empeños de un engaño* se identifica también al Marqués, figura monárquica, personaje con poca participación, pero no menos importante ya que está al servicio de la intriga. Cuando cree que don Diego le ha *engañado*, lo reta a un desafío y eso desata otros *malentendidos* en la trama principal. Hacia el desenlace de la obra el Marqués se desengaña y ayudará al encadenamiento causal de las acciones que apoyarán a don Diego a cumplir sus objetivos. Es común que los personajes emitan comentarios de su percepción del poder a las figuras que lo representan, pero con mucho cuidado, ya que, de acuerdo con Arellano (2017a), “las pocas orientaciones que pueden darse al rey hay que proponerlas con mucho tacto y guardando el debido respeto: de ahí que no se le dirijan advertencias directas, sino por medio de obras de teatro que mantengan el decoro” (p. 33). Acto III, (DIE).

DON DIEGO	Dos mil años tus blasones aumentes, noble Marqués, porque a los señores des un espejo en tus acciones; que no consiste en nacer, señor, la gloria mayor, que es dicha nacer señor y es valor saberlo ser.	(vv. 2102 – 2109)
-----------	--	-------------------

2.3 Uso del Engaño en la Temática

De acuerdo con los preceptos de las comedias de capa y espada, los temas del amor, celos, honor y poder están presentes. En *El desdichado en fingir* el poder se manifiesta no en el ejercicio público sino en el ámbito casero, al respecto el Dr. Arellano (2017b) en la conferencia inaugural que impartió en el marco del 5º *Coloquio Internacional de Juan Ruiz de Alarcón* lo identifica como poder doméstico en las comedias:

Cuando se confronta el poder patriarcal que quiere imponer a la mujer un matrimonio no deseado por ella y se produce ese enfrentamiento entre ese poder y la reivindicación del libre albedrío de la libertad por parte de las hijas que quieren otro novio.
(min.14:22)

Tal hecho, se plantea al inicio de la obra con un recurso argumentativo que es el de *in media res*, los personajes Ardenia y Arseno enamorados y ya afectados porque el Príncipe está interesado en Ardenia y saben que se debe corresponder a ese deseo. Sin embargo, Ardenia no está dispuesta a hacerlo y hace uso de su ingenio y de su “libre albedrío” para rebelarse contra su padre y casarse con quien ella decide. Acto I, (DEI, DII).

Ese enfrentamiento al patriarcado se puede apreciar desde otro punto de vista en *La verdad sospechosa*. Cuando don Beltrán quiere casar a su hijo don García con Jacinta, éste le inventa una mentira (que ya es casado) para imposibilitar los deseos de su padre porque quiere casarse con Lucrecia. En la línea dramática es uno de los aspectos que reside en el conflicto de la comedia puesto que don García ha sido imprudente en interpretar mal cómo se llama su

dama, y ese error lo pagará. Dicha rebeldía demuestra la característica del poder doméstico, a la cual hay que agregar como observa Arellano (2017b), que al final, “nunca triunfa el patriarcado en las comedias” (min. 16:33).

El tema principal es el amor y el honor, y de ahí se despliegan otros subtemas que estarán presentes en las comedias de Juan Ruiz, como es el caso de la Corte. Los personajes abordan desde diferentes perspectivas de acuerdo con su situación, como es el caso de don Beltrán, que le aclara al Letrado los saberes de la Corte cuando este está preocupado por lo que pudiera pasarle a Don García en la Corte por tener el vicio de la mentira:

DON BELTRÁN Casi me mueve a reír
 ver cuán ignorante está
 de la corte. ¿Luego acá
 no hay quien le enseñe a mentir?
 En la corte, aunque haya sido
 un extremo don García,
 hay quien le dé cada día
 mil mentiras de partido,
 y si aquí miente el que está
 en un puesto levantado
 en cosa en que al engañado
 la hacienda o honor le va,
 ¿no es mayor inconveniente
 quien por espejo está puesto
 al reino...? Dejemos esto,
 que me voy a maldiciente.

(vv.181-196)

El amor mueve a don García, pero tiene el vicio de mentir, disfruta hacerlo y lo hace en cualquier oportunidad, pero cuando se ve envuelto en una situación amorosa que realmente le importa, es más vulnerable, opta por decir la verdad. Jacinta lo enfrenta por embusteros, ha descubierto quién es y lo cuestiona por quererle sin aún conocerle. Los malentendidos se complicarán porque todo lo que diga don García aumentarán la confusión en las damas que

esperan saber a quién ama en realidad. Don García expresa honestamente sus sentimientos, pero apelando al aforismo de Gracián (1998), “no es menester arte donde basta la naturaleza. Sobra la afectación donde basta el descuido” (H 19, p. 33). El gran descuido de nombrar con otro nombre a quien dice amar le causó perder la credibilidad ante ella; entonces, cuando el desmiente algo, invariablemente todo se vuelve en su contra. En el Acto II.

DON GARCÍA Hoy vi vuestra gran beldad
 la vez primera, señora,
 que el amor me obliga agora
 a deciros la verdad. (vv. 2064-2067)

Hablar de la mudanza de amor, es un tema muy común en las comedias de capa y espada, con gran facilidad los personajes mudan de amor ya sea por conveniencia, por defender su amor, por venganza, etc. Con ello, sigue siendo el amor la motivación que tiene el personaje de hacer lo que se requiera para alcanzar su objetivo. Lucrecia al ir conociendo a don García, aún y cuando lo identifica como mentiroso, duda de que el amor que expresa hacia ella sea falso. Acto III.

LUCRECIA ¡Cosa extraña!
 ¿Es posible que me engaña
 quien desta suerte porfía? (vv. 2161-2163)

Es atraída hacia él, pues la insistencia de don García le da esperanza de que sea verdadero su amor, pues ha despertado sus sentimientos. Los personajes expresan la facilidad de convencimiento que tienen para mudar de amor:

LUCRECIA [...] que dado que es necesidad
 dar crédito al mentiroso,
 como el mentir no es forzoso
 y puede decir verdad,
 oblígame la esperanza
 y el propio amor a creer
 que conmigo puede hacer

en sus costumbres mudanza,
y así, por guardar mi honor
si me engaña lisonjero,
y si es su amor verdadero
porque es digno mi amor
quiero andar tan advertida
a los bienes y a los daños
que ni admita sus engaños
ni sus verdades despida.

(vv. 2196-2211)

Aun así, es cautelosa, manda decirle a don García que no vio su papel, pero que lo espera en la tarde en el Claustro del convento de la Magdalena.

En *Los empeños de un engaño* también se van sumando otros subtemas como son: los celos, la amistad, el honor y la venganza. El recurso del engaño se enriquece o se modifica de acuerdo al tema en el trayecto de la trama.

El engaño no adquiere la categoría de rasgo constitutivo de los códigos que los definen.

Incide en los que tienen mayor importancia: amor, honor y honra, celos, pero también en otros como las relaciones paterno-filiales, la envidia, la ambición de poder o la traición. Permite elaborar a todos ellos de formas muy variadas y dinámicas y con frecuencia para enlazar diversos temas, sean principales o secundarios en la acción.

(Roso Díaz, 1999b, p. 124)

En este caso, se enlaza el engaño con la amistad, el énfasis que hace Leonor en confirmar su amistad con Teodora es casi un vaticinio que da el autor de que se romperán los lazos de *amistad*: Acto I, (DIE).

LEONOR	Mujer soy y mujer eres, no lo niegues si no quieres una enemiga a tu lado, que si conmigo enmudeces, con falso pecho me tratas,
--------	---

y si amiga te recatas,
enemiga me mereces. (vv. 614-620)

Cuando Leonor interrumpe la batalla de don Sancho diciendo que don Diego es su esposo se dará un giro a la trama. Don Sancho ahora tiene que solucionar dos cosas, sus *celos* y la honra de su hermana: Acto I, (DIM y DII).

DON SANCHO A mi cuarto le llevad,
que en él es bien que se cure,
pues es de Leonor esposo,
y deste caso es forzoso
que el secreto se asegure. (vv. 860-864)

El inicio del segundo acto abre con una pequeña escena de Campana con Inés donde el criado Campana recuerda en tono cómico la tendencia de utilizar *los celos* en el juego del amor para despertar interés en el ser amado: (DIE).

CAMPANA (Ya le da pena mi amor. *Aparte.*
No hay mejor madurativo
para el pecho más esquivo
que darle celos.) Señor,
ya, gloria a Dios, con salud
te ves. (vv. 893-896)

La comedia de acuerdo con las necesidades de su trama hace justicia independientemente de la posición social de los personajes: Leonor decide casarse con don Juan y castigar al Marqués en *venganza* de que ayudó a don Diego a juntarse con Teodora: Acto III, (DIE).

LEONOR (Del Marqués me he de vengar,
que a don Juan he de pagar
a sus ojos su cuidado.) *Aparte.* (vv. 2745 – 2747)

2.4 Técnica de Construcción del Engaño

La línea que da la pauta de la trama principal es guiada por los objetivos del protagonista. “Es a través de las causas y las consecuencias de lo que vive el personaje principal que se concentra la responsabilidad de la demostración de la obra” (Alatorre, 1986, p. 69). Para ello, el autor, de acuerdo con ello, elige en cada comedia los recursos argumentales que den sustento al engaño de los personajes.

El *papel*, es un recurso argumental eficaz en las comedias para entrelazar las peripecias en función de complicar más el enredo. Neumeister (2011) menciona en *Funciones y avatares de la carta en las comedias de Calderón*, la relevancia que llega a tener el billete en una comedia, ya que apoya los momentos reflexivos y monológicos de un personaje donde el papel es el vínculo con alguien que, normalmente, no está presente por lo que deberá leerse en voz alta. De tal manera que, “el destinatario mismo, leyendo la carta, asume por eso el papel del mensajero de las personas presentes tanto en el tablado como en la sala” (p. 264). En el teatro del Siglo de Oro, la presencia del papel, billete o carta participa en la mayoría de las obras y es muy preciso y significativo el momento en que hace su aparición.

De las tres obras que se estudian en este trabajo, el *papel* tiene mayor participación numérica en la obra de *El Desdichado en fingir*. Se registra en seis escenas en el Acto I, en tres escenas del Acto II y en dos escenas del Acto III. A continuación se hace alusión a las cartas o papeles que tienen relación de manera directa o indirecta con el engaño, es decir, si son emitidas por un personaje engañador o si causan malentendidos.

El contenido de una carta, la mayoría de las ocasiones es personal, para dar un aviso, expresar sentimientos o dar instrucciones. Para un personaje engañador, tener acceso a un papel que no le pertenece, le ofrece gran ventaja para saber qué hacen o traman otras personas

y sacar provecho de eso. De ahí que cuando “la carta llega a manos de un destinatario equivocado, en este caso el menos deseable posible produce complicaciones en la trama” (Neumeister, 2011, p. 270). Así es el caso en el Acto I de *El desdichado en fingir*, cuando Persio ayuda a Arseno a encontrar un papel y se le ocurre en el momento, fingir encontrarlo y darle otro que él traía para poder quedarse con el papel que ha visto que Ardenia lo arrojó. (DEP, DII, DIM).

Levanta el papel que echó Ardenia.

TRISTÁN	¿Qué buscas?
PERSIO	Este papel, que uno mío di por él a aquel galán venturoso.

(vv. 286-288)

Persio al leer el papel se entera del plan de Ardenia para que Arseno entre a su casa suplantando la personalidad de su hermano. Sin dudarlo, decide hacerlo él. Acto I.

Lee PERSIO un papel.

“Yo tengo un hermano en Roma veinte años ha, llamado Arnesto, a quien de edad de cinco llevó Roberto, hermano de mi padre, yendo a servir al cardenal Coloma de mayordomo: este hermano dirás que eres, y que te vienes por haber muerto nuestro tío, que los muchos años de ausencia, la mudanza de niño a hombre, y la corta vista de mi viejo padre aseguran el no ser reconocido; y con esto viviremos seguros del Príncipe, dándome primeo palabra de esposo, que desde luego te doy de espesa. Tu Ardenia”.

De acuerdo con Canonica (2015), un aspecto importante que se debe observar en el análisis del papel, es si está escrito en verso o en prosa, “ya que en la realidad, las cartas no se escriben en verso. Éstas, en cambio, participan de la ilusión de la polimetría y en este sentido están más integradas por este motivo formal en el devenir de los hechos” (p. 340). El contenido de la carta en prosa es generalmente informativo, menciona el autor, y a veces, este tipo de cartas conlleva una función muy importante en el desarrollo de la acción dramática, pues provocan la expectativa en el lector/público que quiere ver cómo resuelven los personajes la situación ante la información que reciben.

En *La verdad sospechosa*, el uso del papel participa en menos ocasiones que en *El Desdichado en fingir*. En el II Acto, Jacinta para conocer las intenciones de don García, pide ayuda a su amiga Lucrecia, para que escriba un papel a García donde lo cite y acudir las dos para conocer las intenciones de don García.

En el Acto III, la presencia de la carta cobra relevancia, ya que el personaje Camino es quien lleva al lugar de la cita a don García. Le indica que la dama que trae el papel es Lucrecia, pero para el momento en que éste se acerca su dama, ya ha intercambiado el papel con Jacinta, de modo que no saldrá de su malentendido y da por hecho, de manera equívoca, que su dama se llama Lucrecia.

DON GARCÍA Volved los ojos señora,
cuyos rayos no resisto.

JACINTA (Cúbrete, pues no te ha visto,
y desengáñate agora.)

Tápanse LUCRECIA y JACINTA.

LUCRECIA Disimula y no me nombres. (vv. 2467-2471)

El Aparte en las comedias es lo que el personaje dice sin que lo escuchen los otros personajes con quienes habla o se encuentren en escena. Es un recurso que da a entender las ideas y emociones interiores que le obligan a ocultar su sentimiento, pero de esta manera, al hablar consigo mismo o simulando pensar en voz alta, es oído por el espectador, provocando un lazo de complicidad y empatía. También se puede presentar un aparte cuando hay más de dos personajes y se dirigen a uno en especial sin que los demás escuchen, ya que es “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”(Roso Díaz, 1999a, 78-79).

En *El desdichado en fingir* conforme avanza la acción hacia el clímax, los personajes tienen mayor uso del Aparte, y de esa forma se obtiene en las escenas un ritmo más vertiginoso que acentúa el tono cómico cada vez que el personaje expresa en voz alta lo que está sintiendo o piensa, en la convicción de que nadie lo oye. Acto II, (DII).

ARDENIA	(¡Válgame el cielo! ¿Qué es esto? Casi por creer estoy que no es Arnesto. Mas hoy sabré si es galán o Arnesto.)	<i>Aparte.</i>
PERSIO	Habla.	
ARDENIA	(Yo lo he de engañar.) Digo que si tu no fueras mi hermano, señor, pudieras que yo te amase esperar. Que esa gentileza y cara, ese talle y discreción y apacible condición, ¿a qué peña no obligara?	<i>Aparte.</i> (vv. 1705-1716)

“La combinación de la carta con los apartes, ejerce un impacto más dramático que cualquier declaración verbal” (Neumeister, 2011). Da oportunidad a que el lector/espectador conozca la reacción de cada personaje ante la información, en este caso, de la carta que los está poniendo en conflicto. Como sucede en la escena de Arnesto al leer la carta que le dio Persio frente a Celia.

En este sentido, Persio entiende muy bien el uso y función que puede tener una carta para sacar ventajas en circunstancias adversas. Al final del Acto II, Persio decide acercarse a Ardenia en plan de amores, aún y con las advertencias que su criado Tristán le ha dado. La didascalia implícita/explícita, señala que Persio, lleva consigo una carta con la certeza de que es una prueba o fundamento para defenderse si se complica la situación. (DIM, DII y DEP).

TRISTÁN	Mira que prudente seas,
---------	-------------------------

que entrar su padre podía,
y fuera un trance crüel.

Vase y escóndese detrás de la cortina. Muéstrale un papel.

PERSIO Si entrare, en este papel
fundo la disculpa mía. (vv. 1484- 1488)

Persio se deja llevar por sus instintos, está a punto de ser descubierto por Ardenia y hábilmente la confunde diciéndole que es broma. Entra el padre de Ardenia y una vez que Ardenia sale de escena un tanto confusa, Persio aprovecha hablar con Justino y le muestra una carta que supuestamente escribió Ardenia. Le argumenta que el altercado que escuchó era para quitarle el papel, ya que la ha visto con un galán y sabe que si el Príncipe se entera puede molestarte y mudar su amor por ella. Esta situación que no le favorece a la familia, pues pone en riesgo su honor. Acto II, (DEM, DIM).

Saca el papel.

PERSIO Este en la manga tenía,
yo quitársele quería;
resistióme y en efeto,
se lo quité. Mira en él
si nuestro honor ha ofendido,
porque noticia he tenido
que es de un galán el papel. (vv. 1794-1800)

En otro aspecto, la construcción del engaño hace uso de otros recursos como el manto o personajes tapados. Serralta (1998a) menciona que dicho recurso no se relaciona con el uso del disfraz en sí, ya que “el autor podía utilizar una tapada para introducir confusiones o ignorancias de identidad, malentendidos y demás lances generadores de enredo” (p. 132). Esto es, funciona al dramaturgo como una estrategia para crear situaciones donde los personajes descubren o escuchan a otros sobre algo que les interesa, y generalmente, causarán mayor enredo. Escena de *El desdichado en fingir*, Acto II, (DEI), (DIM).

Salen Celia con manto, tapada; y Perea.

PEREA: ¿Veislo ya, señora?

CELIA: Sí,
y ojalá que no lo viera

¡Ah, traidor!

PEREA: Mas si no fuera
esta locura por ti.

En la estructura dramática también se perfilan los monólogos, ya que cumplen una función específica. Según Rull (1993) son “una expresión verbal de índole dramática y relativa extensión que emite un personaje cuando tiene como interlocutor un grupo indiferenciado de personas, el público auditor o su propia conciencia individual” (p. 331). Se considera que dentro de esa categoría se puede identificar también como soliloquio, de gran uso en la comedia del siglo de oro, cuando “implica soledad del personaje, soledad que puede ser real o ficticia según los casos; en el segundo estaríamos ante el fenómeno llamado aparte, [...] cuando comúnmente decimos “habla para sus adentros”, habla para sí”. (p. 332).

En la comedia de *La verdad sospechosa* se presentan en el Acto II, dos breves monólogos, representan un momento de anagnórisis de los personajes. El primero de Don Beltrán que expresa la responsabilidad de enmendar el vicio de mentir de su hijo y los daños que ha creado, aun entendiendo la complejidad de quitar tal inclinación en una persona, todo para impedir que en la corte se enteren. El segundo monólogo es del personaje de Don García que se encuentra orgulloso de su habilidad de mentir y de lo fácil que ha sido persuadir a padre para justificar que no puede obedecer su mandato de casarse con Jacinta. Acto II, (DII).

DON GARCÍA Dichoasamente se ha hecho.

Persuadido el viejo va:

va del mentir no dirá

que es sin gusto y sin provecho,
 pues es tan notorio gusto
 el ver que me haya creído,
 y provecho haber huido
 de casarme a mi disgusto.
 ¡Bueno fue reñir conmigo
 porque en cuanto digo miento,
 y dar crédito al momento
 a cuantas mentiras digo! (vv. 1732-1743)

En estos casos, la función de los monólogos no implica directamente en el engaño, pero es un momento que le permite al personaje reflexionar sobre sus actos, organizar sus ideas o idear acciones que resuelvan sus problemas.

2.5 Los Personajes Definen el Engaño

El autor a través de los personajes expone la idea que tiene del engaño, cómo engañar, los daños que causa, etcétera. Es decir, los personajes expresan casi como axiomas, con sentido y conocimiento de la causa, todo lo que entienden o consideran relacionado con el engaño, los cuales se identifican de acuerdo con Serralta (1998b) como autocomentarios del autor. Se agregan algunos de los más destacados en las obras seleccionadas:

En *La verdad sospechosa*, Don García no desiste hasta convencer a su padre de lo que él quiere y reconoce orgulloso su habilidad de mentir. Acto II, (DIE).

DON GARCÍA ¡Qué fácil de persuadir
 quien tiene amor suele ser
 y qué fácil en creer
 el que no sabe mentir! (vv. 1744-1747)

Más adelante, en el mismo acto, Lucrecia, define otra de las características de los mentirosos: la capacidad de jurar para dar credibilidad a sus mentiras. (DII).

JACINTA ¡Y lo jura!
 LUCRECIA Siempre ha sido

costumbre del mentiroso
de su crédito dudosos
jurar para ser creido.)

(vv. 1992-1995)

Para cerrar el Acto II, Don García un tanto desesperado quiere aclarar las cosas con su amada y hablarle con la verdad, inútilmente, pues ha perdido credibilidad, además de seguir en su error de nombrarla equivocadamente y Tristán interpreta a su amo lo que está pasando, un tanto como advertencia de lo que ésta hace. (DIM).

DON GARCÍA ¡Escuchad, Lucrecia hermosa!

LUCRECIA (Confusa quedo.) *Aparte.*

Vase.

[...]

TRISTÁN ¿Qué te admirás,
si en cuatro o cinco mentiras
te ha acabado de coger?
De aquí, si lo consideras,
conocerás claramente
que quien en las burlas miente
pierde el crédito en las veras.

(v. 2140-2151)

Don García, desesperado porque se han complicado su situación y se equivoca al decir un nombre que había inventado a su padre, aunque trata de remediar su error, sabe que no resultó bien librado. Tristán le señala que ha fallado en una de las bases principales para mentir. Acto III, (DIE).

TRISTÁN Y hubo bien en qué entender.
El que miente ha menester
gran ingenio y gran memoria.

(vv. 2227-2279)

En el mismo acto, el personaje de Lucrecia muestra que su curiosidad por observar a los mentirosos, la ha llevado a concluir que es importante poner atención en las mentiras que estos dicen, pues son tan bien elaboradas que justamente las que parecen más verdad, son las mentiras, de ahí, que afirma la duda en la verdad. (DIE).

LUCRECIA En mi vida me ha valido
tanto gusto el ser curiosa.

Y porque su falsedad
conozcas, escucha y mira,
si es mentira la mentira
que más parece verdad. (vv. 2418-2423)

La mentira puede hacer gracia, ser parte de una broma, pero, ¿en dónde o cómo se delimita el no dañar al mentir? La idea que plantea el autor a través de Jacinta sobre la mentira, implica que mentir no es lo grave, mientras no dañe a los demás.

JACINTA Pasar por donaire puede,
cuando no daña, el mentir;
mas no se puede sufrir
cuando ese límite excede. (vv. 2546-2569)

Momento climático cuando don García, se muestra desesperado para que le crea su amada, quien ya lo identifica como mentiroso, sin dar crédito a sus verdades, Jacinta entiende que juega con ella y con Lucrecia, lo enfrenta en la convicción de que ha comprobado que es un mentiroso y a partir de ese momento Jacinta se convence de que aquel intento inicial con el que pretendió encontrar el amor en don García se ha mudado. Simplemente, recomienda a don García que trabaje su labor de convencimiento con Lucrecia:

DON GARCÍA Esta es verdad, ¡vive Dios!
JACINTA: Hacedle vos que lo crea. (vv. 2622-2625)

En *Los empeños de un engaño* cuando Leonor descubre que don Diego finge muy bien querer a Teodora, pues ella consideraba que iba a fingir sólo un poco y el criado Campana para justificar a su amo hace la aclaración a Leonor. Primer Acto, (DIE).

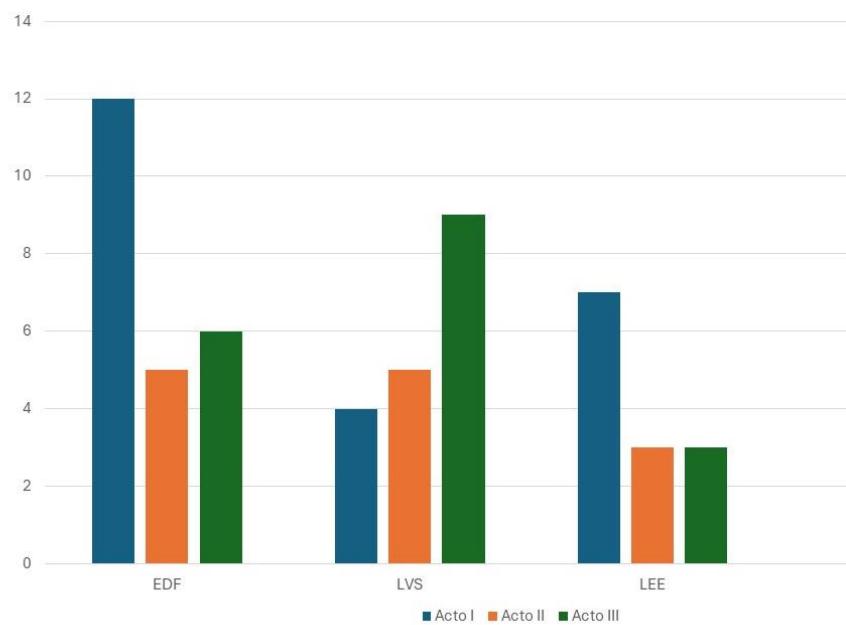
CAMPANA O ha de ser del mismo paño
de la verdad el engaño,
o el remiendo se verá. (vv. 782-784)

2.6 Distribución del Engaño en la Acción Dramática

Como se ha comentado en este trabajo, el uso o frecuencia de un recurso por parte de los autores, aunque seguían una preceptiva dramatúrgica, dependía de su gusto y manejo del tema y/o de la obra. Fuera de coincidencia, el recurso se acentúa en los cierres de jornadas, en los momentos climáticos y en mayor o menor grado pero se mantiene hasta la última jornada, incluso, en la penúltima o última escena de las comedias.

Figura 2

Distribución de engaños por acto en cada comedia



Nota: Figura 2 de mi autoría a partir de la recolección de datos de las obras: *El dedicado en fingir, La verdad sospechosa y Lo empeño de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón (2024).

Al observar en la Figura 2 el número de engaños que implementó el autor en cada comedia, se aprecia que tienen una carga de engaños y distribución diferente. Las tres comedias mantienen un ritmo ágil sostenido por el momento en que incursiona las peripécias

que dan giro de tuerca o momentos sorpresivos que mantiene atento al lector/público, sin embargo, llama la atención que en *La verdad sospechosa*, tiene una colocación del engaño que se va acentuando conforme avanza al tercer acto a diferencia de las otras dos comedias que contienen un esquema donde el primer acto es el que recibe mayor número de engaños.

Conclusiones Parciales

En *El desdichado en fingir* el recurso del engaño del papel destaca por su constante participación y se identifica como un elemento imprescindible para el enredo, funciona como pivote para desatar una confusión, argumentar una mentira o desengañar situaciones que dan soporte a la trama que trabaja a través de la acumulación de varios engaños conforme se desarrolla la acción hasta la última escena. Sin embargo, el engaño central de la trama es el mudar de ser, que en este caso resulta entonces por partida doble con Persio y con Arseno, con el cual se construye la base para el desarrollo de la trama y es un engaño mayor que se mantiene hasta el final de la comedia.

En *La verdad sospechosa* la trama es complicada, pues las confusiones de los personajes se mantienen hasta el final y contrario a que se vayan aclarando, cada acercamiento para encontrar la verdad, los hará enredar más la situación. En esta comedia, como se indica anteriormente, el recurso del engaño de la mentira sustenta la trama principal, se apoya también en el recurso del papel y en el uso del manto o personaje tapado, siendo el objetivo la búsqueda de la verdad de los personajes lo que los lleva al desengaño y a entender que ante la verdad misma, se pueden tener sospechas.

En la obra de *Los empeños de un engaño*, Juan Ruiz de Alarcón lleva el engaño como eje central de la trama hasta el final; no es monolítico, sino que se suscitan del engaño inicial varios engaños en el trayecto de la trama hasta el desenlace de la comedia. Se

presentan secretos, fingimientos y malentendidos para plantear la situación y desarrollar la trama en torno a las complicaciones que estos mecanismos generan. El nudo de la comedia se enriquece con los agravios y los desengaños que ejercen el juego de desmentir las verdades con las mentiras, en una contraposición que revaloriza la verdad a partir de la credibilidad del personaje ante los demás y es hasta las últimas escenas que el desenlace se devela cuando los personajes se enfrentan para ordenar el caos y quedar cada quien con su desengaño y con su verdad. Un final merecido dentro de la cosmovisión teatral. El uso del engaño de mayor peso se desarrolla con los personajes centrales de don Diego y Leonor, sus engaños se focalizan en la misma línea antagónica que sus personajes ejercen, mientras don Diego se involucra en el engaño de manera involuntaria, su intención no es mentir, pero una vez que lo hace se interna en el laberinto del engaño, un sinuoso camino del que podrá salir con el amor de Teodora. Leonor por su parte, es un personaje que busca enamorarse con quien ella elija y al enfrentar las trabas para lograr sus objetivos, opta por la vía del engaño, con gran ingenio torna a su favor cada situación que acontece e incluso como sucede al final, sacrifica su felicidad para obtener venganza.

De acuerdo con las evidencias expuestas en el trabajo, se analiza que Juan Ruiz, no sólo aplica el recurso del engaño en función del enredo, sino también como un recurso para el manejo del ritmo, suspensión y/o como elemento sorpresivo para mantener la atención del lector/espectador áureo al provocar una vuelta de tuerca en las escenas climáticas de cada acto.

Capítulo 3. Símbolos Barrocos del Engaño Relacionados con el Desengaño en las Obras Seleccionadas

En este capítulo se analiza la función socio-comunicativa de las obras de Juan Ruiz de Alarcón, situadas en el contexto del Siglo de Oro Español, desde la perspectiva de la Teoría de la Semiosfera de Lotman (1993), no solo como en un simple mensaje sino como un reflejo de las tensiones culturales que se manifiestan a través de un sistema complejo de signos que interactúan en un espacio semiótico, teatral.

Un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informational que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado. Entender cómo sus textos reflejan y contribuyen a la construcción de su época. (p. 20)

A continuación, se desglosan algunas categorías relacionadas con el engaño que se alinean con la noción lotmaniana a partir de que el significado se genera a través de la interacción dentro de una semiósfera, es decir, que se identifican como agentes activos en la transformación del significado dentro de la misma y conviven con su contexto cultural. De tal forma, que el análisis contribuya a un entendimiento más profundo de su obra y dentro del entorno del teatro del Siglo de Oro Español.

3.1 Categorías

Las categorías seleccionadas para este trabajo se eligieron a partir de los elementos que mayormente participan en las tres obras seleccionadas: El poder doméstico y libre albedrío, la

mentira en la mujer y el Caballero ideal, guardián del honor, la fama, el dinero, el espacio en el engaño, balcones y puertas, la oscuridad y la luz, tapadas y presos metafóricos.

3.1.1 El Poder Doméstico y Libre Albedrío. Una de las características del género de capa y espada, es la creatividad e ingenio con que se presenta a las damas para rebelarse contra el patriarcado que les impone el decoro, (su discurso de deber ser, en conducta y apariencia). Pues en el terreno del poder doméstico, menciona Arellano (2017a), “usualmente quien ejerce el poder es el actante paterno que impone a la mujer un matrimonio no deseado” (p. 42). En tales situaciones, las damas se permiten plantear la posibilidad de un rompimiento y crear una dimensión lúdica propia del género donde el engaño se ejerce como un recurso que da las herramientas al personaje para burlar la norma, como trampolín para saltar la problemática en la que se encuentra con la idea de que, posteriormente, podrán aclararse las cosas (sea con una disculpa o que las nuevas circunstancias justifiquen su razón). Este rompimiento del poder doméstico, en otras palabras, expresa la desautorización de los jóvenes hacia el padre que se representa generalmente codicioso y viejo. En palabras de Arellano (2017a) “En el género lúdico de capa y espada, manejados y burlados por los jóvenes, los viejos solo mantienen una ficción de autoridad” (p. 43).

Esta libertad adquirida que empodera a las damas, por ser contraria a la realidad fuera de la ficción, es la que ejerce la teatralidad, la que permite que el lector/pectador juegue con ese imaginario concedido por la convicción de que en el escenario todo puede suceder. Tal es el caso de Ardenia en *El desdichado en fingir* que plantea la situación a *in media res* para abrir la comedia en un diálogo con Arseno, en la sala de su casa, ante el inconveniente de ser pretendida también por el Príncipe. Ardenia es quien tiene la idea de que su galán se presente suplantando la identidad de su ausente hermano para lograr vencer la barrera que les impide estar juntos. En este sentido, para los autores barrocos, desafiar un convenio matrimonial, los

inspira a crear situaciones que les permite exponer detalles de aquel que se permita afrontarlos. La forma en que lo hacen, generalmente, es a través de la suplantación de personaje o con la manta para ocultar su identidad, donde las trazas o engaños conducen al error, al malentendido que en el tratamiento dramático corresponden a las convenciones del género y dentro de ese marco genérico se orienta la interpretación del autor a través de su personajes. Tal es así como la teatralización del concepto de poder, de acuerdo con Alcalá-Zamora (1949), “aparece, y es natural, referido, casi siempre al real, a la encarnación monárquica que lo matiza” (p. 50). Es decir, se muestra con un criterio natural, relajado, pero que refleja la injusticia y la imposición a la que son sometidos por la figura de poder. En *El desdichado en fingir* Arseno exclama su percepción al respecto en el Acto I, (DIE).

ARSENO Al Príncipe que pretende
da el vulgo la posesión. (vv. 55-56)

En contraste a esa opresión opera el libre albedrío de las damas que en la ficción se permiten para irrumpir las normas, en *La verdad sospechosa* Jacinta se interesa por don García, pero en el proceso de la relación se construye un personaje deliberativo y racional en tanto lo que ella quiere lograr. Al final de la comedia, Jacinta decide no quedarse con don García, muda su amor, ya que para ella es prioridad la defensa de su honor. Por lo general, los padres terminan aceptando el deseo de la hija, siempre y cuando no irrumpan en situaciones imposibles de perdonar. “Sobre el problema esencial del consentimiento, de la libertad para contraer matrimonio, Alarcón es radical, partidario resuelto de esa libertad, por encima de toda imposición coactiva y ajena”(Alcalá-Zamora, 1949, p. 39). El rechazo de Jacinta a don García es otro golpe bajo resultado de sus errores y los daños que ha causado su vicio de mentir.

El libre albedrío en las mujeres de *Los empeños de un engaño*, adquiere relevancia en la escena final cuando don Juan y don Sancho confían en que Teodora va a revisar bien sus

obligaciones antes de emitir su decisión final, la cual para su decepción, corresponde al triunfo del amor y se decide por don Diego. Esa libre moción que ejerce Teodora es sustentada además por el apoyo que le brinda don Diego al recordarles a todos los derechos que tiene para ello, aunado a la clara la presencia del Marqués como autoridad que dará fe de las decisiones que se tome para restaurar el orden. Tercer Acto. (DIE).

DON DIEGO [...] Las leyes del casamiento
pronuncia la voluntad,
de Teodora consultad
el libre consentimiento,
que sin tan alta ventura
pensáis que he de merecer,
mil vidas he de perder
primero que su hermosura;
y si imagináis que no,
no tenéis qué recelar,
pues dello vendré a quedar
desairado solo yo. (vv. 2688-2699)

En *La verdad sospechosa* don García no obedece a su padre y miente para esquivar sus mandatos con engaños para no cumplirlos únicamente, sino que es su libre albedrío que lo guía para actuar de acuerdo con sus objetivos, como se ha mostrado anteriormente, en el análisis de la tipología de su personaje.

Las damas, por su parte, se presentan cuidadosas del honor, crean situaciones que les permiten descubrir los detalles de quien las pretende para considerarlos antes de tomar decisiones. La forma o los medios que utilizan para ello, es a través de la suplantación de personaje o con la manta para ocultar su identidad, actuar a través de engaños o tapujos, es decir, corren el riesgo de que eso pueda traer consecuencias que conduzcan al error, al malentendido,

provocando paradójicamente lo que el personaje quiere evitar, pero son aspectos que funcionan dramáticamente para estructurar el enredo (Arellano, 1999).

Las dos damas de *Los empeños de un engaño* actúan desafiando el patriarcado, al principio se muestran dispuestas a seguir lo que les ordenan y respetar su convenio matrimonial, pero bastó siempre que les llegara la oportunidad del amor para encontrar pretexto de zafarse del compromiso y crear las circunstancias para unirse a su amor. Aunque la idea de rebelarse por amor no escapa de que la dama pueda cambiar de parecer, no se queda en el sentido romántico de conseguirlo o morir en el intento, ya que su prioridad puede ser otra. Es decir, se puede dar la ocasión donde las mismas damas sacrifican su amor cuando este no es aceptable en defensa de su honor o por dinero (como es el caso de Jacinta en *La verdad sospechosa* al no aceptar quedarse con don García por no considerarlo conveniente después de que ha comprobado que no puede confiar en él, por su verdad sospechosa).

Las facetas que muestra el dramaturgo al abordar las figuras de autoridad en las comedias, juega de diferente forma en cada obra pero su función es la de examinar cómo se manifiestan las relaciones de poder a través de las interacciones de los personajes de acuerdo con su rango social. En cuanto a la representación del poder monárquico, describe Josa (2002), Juan Ruiz de Alarcón propone una monarquía dialogante:

En sus repúblicas dramáticas las responsabilidades de Estado recaen sobre el privado, por lo que la figura del rey queda abierta, hasta las últimas consecuencias, a un continuo diálogo con la corte y los problemas que aquejan a su pueblo. (p. 422)

De tal manera, complementa Arellano (2017), la revisión del poder en las comedias lo revisten los autores dentro de la convención teatral y con formas diferentes relacionadas con los rasgos genéricos a los que corresponda, es decir, “definen en sus propias perspectivas la

presentación de todas las formas de autoridad y poder, y los conflictos posibles, negando toda idea de posturas monolíticas como la señalada por Maravall” (p. 44).

El caso de *El desdichado en fingir*, se presenta desde el inicio de la comedia en el diálogo de Arsenio y Ardenia que plantean sus las dificultades porque el Príncipe pretende a Ardenia, ante eso, prácticamente, están imposibilitados de comprometerse. Primera escena del Acto I, (DII).

ARSENO Al Príncipe que pretende
da el vulgo la posesión. (vv. 55-56)

El planteamiento del problema será ver cómo logran librarse ese impedimento, y Ardenia con su ingenio y con su libre albedrío, creará la traza que dará móvil al enredo. Siendo esto último su verdadera intención, fuera de la crítica del orden político, más bien inclinada al respeto, a la moral, pero una moral, como define Alcalá-Zamora (1949) “ intelectualista, fría: ya en peregrinación al templo de la verdad, ... en la aversión del engaño, en el desprecio de la mentira, en la exaltación constante de la veracidad” (p. 22). En ese aspecto, se observa que en las tres comedias es severo e incluso “obsesivo” en la condenación de la mentira como señala Alcalá-Zamora (1949). Ejemplo de ello es cuando don Diego reflexiona cuando termina de leer la carta que le ha enviado el marqués don Fadrique en *Los empeños de un engaño*:

DON DIEGO La firma dice: el marqués don Fadrique. (Él ha creído con razón, que le he rompido la palabra. Ciento es que la fama ha divulgado que soy de Leonor esposo. Salir al campo es forzoso, que un noble desfiado con razón o sin razón, por ley del duelo asentada,

solamente con la espada
puede dar satisfacción.
Sólo faltaba este daño,
pues ya es forzoso morir
o matar, para advertir
los empeños de un engaño.) (vv. 1611-1627)

3.1.2 La Mentira en la Mujer y el Caballero Ideal. La representación de la mujer y el caballero en las comedias de Ruiz de Alarcón corresponde a la pintura satírica que figuran una sociedad donde la apariencia es el juego primordial para dar pauta al esquema constructivo del género representado.

En el primer acto, de *La verdad sospechosa*, en su diálogo don García describe en tono sátiro las formas de vestir incómoda de los caballeros y Tristán se enfoca en los diferentes tipos de mujeres que hay (las casadas, corruptas, abandonadas por marido, las busconas, las interesadas por el dinero) y plasma a detalle lo que aprecia desde su perspectiva sobre las mujeres mentirosas. Lo anterior cumple con el rasgo de la comedia de capa y espada que, de acuerdo con Arellano (1995) es común encontrar esa “sátira de las mujeres y corrupción de los usos amorosos y de la codicia femenina” (p. 291). (DIE).

TRISTÁN No todas dicen verdad
en esto, que mil taimadas
suelen fingirse casadas
por vivir con libertad. (vv. 321- 324)

La habilidad de mentir en una mujer también se presenta de manera implícita en algunos aspectos como al mostrar momentos que la mujer hace uso de su capacidad histriónica para lograr sus objetivos; tal es así que Juan Ruiz refuerza esa perspectiva a través del comentario de Constanza a su ama Teodora, para acentuar la admiración por dicha habilidad para fingir llanto ante la partida de su hermano don Juan. Acto I, (DIE).

CONSTANZA Saber quería,

si te alegró el ver partir
a tu hermano, ¿cómo tanto
pudo en los ojos el llanto
el corazón desmentir? (vv. 532-536)

Es un momento sutil que demuestra el atrevimiento de la mujer para manejar situaciones a su favor por medio de un falso sentir, a lo cual Teodora argumenta que simplemente el llanto es producto del cúmulo de emociones que permitieron brotar con facilidad las lágrimas convenientemente. (DII).

TEODORA [...] Yo estaba llena de enojos
y así mi pecho, al entrar
el gusto, arrojó el pesar
en lágrimas por los ojos. (vv. 545-548)

¿El fingir emociones, el juego de la apariencia es inherente a las relaciones humanas?, ¿hablar con la verdad complicaría el bienestar social?, en todos los rangos sociales se recurre a la mentira piadosa, nadie escapa de fingir o engañar alguna vez, cual sea la buena causa o daño que se pretenda.

3.1.3 Guardián del Honor. En *Los empeños de un engaño* aunque no hay presencia del viejo o padre de familia consejero, esta figura se representa con don Sancho y con el Marqués que cuidan actuar con el ejemplo. En *El desdichado en fingir* es Justino quien como padre de la dama está pendiente de que su familia profese la buena acción. Arellano (1999), identifica que en “la comedia de capa y espada, el honor, como otros elementos, es un componente explotado en sus potenciales cómicas. De ahí la calidad también cómica de los actantes «guardianes del honor» (padres viejos, hermanos)” (p. 64). Es el caso de Justino que cuida el honor de la familia, resulta un tanto ridículo y burlado en la comedia, pendiente de ejercer la buena acción en todo momento hasta sus últimas consecuencias, así se lo manifiesta a Persio cuando éste cuenta las acciones que Ardenia ha hecho. Acto II, (DIE).

JUSTINO [...] Esto fue mientras creía
que mi honor no peligraba
y que tu hermana miraba,
como yo, por la honra mía.
Mas ya, Arnesto, que la veo
tan cerca de ser perdida,
aunque se pierda la vida,
dar vida al honor deseo. (vv. 1823-1830)

En situación similar es el caso en *La verdad sospechosa*, con don Beltrán el padre de don García, quien lo enfrenta para recordarle lo que significa actuar con honor y preocupado por las consecuencias que puede generar su vicio de mentir. A inicio del Acto I, don Beltrán preocupado, expresa a manera de dicho popular que debió corregirlo cuando era pequeño. (DII).

BELTRAN Si la vara no ha podido,
en tiempo que tierna ha sido
enderezarse, ¿qué hará
siendo ya tronco robusto? (vv. 166-169)

Aun así, hará todo lo que esté de su parte para evitar el desonor, lección que no entra en don García, pues una mentira lo lleva a desmentir con otra mentira. Acto II.

DON GARCÍA Quien dice que miento yo
ha mentido.

DON BELTRAN También eso
es mentir, que aun desmentir
no sabéis sino mintiendo. (vv. 1464-1467)

Pero ser personajes guardianes del honor, no significa que no mientan, ya que precisamente para evitar situaciones que afecten a su familia, están siempre atentos a las acciones de los demás. Por lo tanto, su visión previsora quiere anticiparse a los riesgos o peligros que se puedan presentar, ahí es cuando, se prestan a participar o idear situaciones que consideran que pueden evitar un acontecimiento que perturbe el honor de la familia, lo que implica, si es necesario, mentir o engañar para remediar la situación. En este sentido, el guardián del honor

ronda en el mundo de la apariencia, en el engaño, que dramáticamente articula el enredo y restituye la imagen del deber ser, a través del hecho teatral. Lo que sucede, en palabras de Alcalá-Zamora (1949), es que Juan Ruiz de Alarcón, “a esos dictados del honor vuelve por otro camino, desde el imperativo de la veracidad, en que ha fundado su moral” (p. 24).

3.1.4 La Fama. En lo que refiere a este tema, comprueba Lobato (2022), no se presenta la idea de la fama comparada con otros bienes de la vida humana. “Son casos de justicia poética en los que la inventiva de los dramaturgos utiliza argumentos en tono a la reivindicación de una fama perdida hasta lograrlo, no siempre con final feliz”(p. 263). En *La verdad sospechosa*, don García muestra su ambición por la fama cuando don Juan en el primer Acto, comenta la fama que obtuvo una fiesta con una hermosa dama, motivo suficiente para que don García finja que fue su evento y lo describe con tal desplante de ingenio e inventiva, que, menciona Revueltas (2012): “en la voz de don García cobra el espacio una condición de exuberancia, de belleza, de más que vivido, ensorñado, que inmediatamente hechiza a sus escuchas, al grado que les hace preferir esta verdad verbal a la real” (p. 148). (DII).

DON JUAN ¡Por dios, que la habéis pintado
de colores tan perfectas,
que no trocara el oírla,
por haberme hallado en ella! (vv. 749 -752)

El mismo Tristán, asombrado de la facilidad de palabra y creatividad de su amo para mentir, lo cuestiona sobre esa tendencia y don García contesta categóricamente que lo hace para lograr su cometido que es ser famoso. Primer acto. (DII), (DIE).

DON GARCÍA Quién vive sin ser sentido,
quien solo el número aumenta
y hace lo que todos hacen,
¿en qué difiere de bestia?
Ser famosos es gran cosa,

el medio cual fuere sea;
nómbrenme a mí en todas partes
y murmurénme siquiera,
pues uno por ganar nombre,
abrasó el templo de Efesia.
Y al fin, es este mi gusto,
que es la razón de más fuerza.

(vv. 857-868)

En los últimos versos citados, don García ilustra la medida de su ambición y su disposición para obtenerla al hacer alusión a Heróstrato, quien fue capaz de quemar el templo de Efesia por obtener fama y renombre.

De acuerdo con el diccionario de autoridades RAE (2022), la segunda acepción determina que “la fama se toma por la opinión de alguna persona, buena o mala, conforme a su modo de obrar” (Tomo III, s/p). Lo anterior se vincula con la actitud de alerta de los personajes para cuidar o evadir acciones que provoquen malos rumores. El caso se exemplifica con don Sancho en el primer acto cuando pone de inmediato remedio a la situación que ha causado su hermana: encubre los hechos, cuida las apariencias y guarda secretos. La didascalia implícita enunciativa y proxémica asienta las indicaciones que en su casa han seguir. (DIE), (DIM).

DON SANCHO A mi cuarto le llevad,
que en él es bien que se cure,
pues es de Leonor esposo,
y deste caso es forzoso
que el secreto se asegure.

(vv. 860-864)

Este tópico de la Fama, menciona Lobato (2022), figura en el teatro áureo español “con una visión común a los espectadores de su tiempo, la Fama pierde en parte su sentido ético a medida que no introducimos en la Modernidad.” (p. 279). Razón por la cual, don Sancho y don Juan, desesperados por los rumores que ha desatado la presencia de don Diego para sus familias,

deciden poner término sin concesiones. Casi al final del Acto II, en *Los empeños de un engaño*. (DIE).

DON SANCHO Mejorada así mi suerte,
 ¿qué espero? Desengañemos
 a don Diego y evitemos
 con su ausencia o con su muerte
 peligros de nuestra fama. (vv. 1708 – 1712)

La mirada del otro, la preocupación por el qué dirán también se manifiesta en *La verdad sospechosa*, quien cuida desde diferente perspectiva la mala fama que puede afectar a su honor, don Beltrán, pues está convencido de que uno de los peores vicios es el de mentir y que tarde o temprano afecta el des prestigio de las personas. Así lo expresa en el Acto II:

BELTRÁN Todos los vicios, al fin,
 o dan gusto o dan provecho,
 mas de mentir, ¿qué se saca
 sino infamia y menosprecio? (vv. 1460-1463)

En *El desdichado en fingir* al inicio del primer Acto, Arseno y Ardenia debaten sobre el riesgo que corren al desafiar los deseos del Príncipe que pretende a Ardenia. Arseno, un tanto pícaro, reta a la dama a defender su fama ante el Príncipe, pues obedecerlo sin amor desafía su libre albedrío, pues se sabrá la mudanza de su amor. (DIE).

ARSENO Si cuanto tanto me ama
 tu pecho, al honor te mides,
 ¿cómo al Príncipe no impides
 que te destruya tu fama? (vv. 49- 54)

Queda claro que el vínculo fama-honor en las comedias del Siglo de Oro, apunta Lobato (2022), “...se visualiza en la vertiente del deshonor, del honor mancillado casi siempre en ámbito conyugal, que necesita recuperación de la honra” (p. 279). Sin ninguna otra implicación

más que la de cumplir su función dramática, se restablecerse sin complicaciones, muy fácil, al cierre de la obra cuando se recupera el orden.

Cuidar el honor, ser acreedor de buena fama, es la encomienda constante en los personajes de las comedias de capa y espada donde el recurso del engaño está latente como medio para obtener sus objetivos o impedir el de otros.

3.1.5 El Dinero. Las comedias de Alarcón también abordan el poder económico como un factor determinante en las relaciones sociales. Los personajes están definidos por su posición económica, lo que influye en cómo son sus interacciones y en la apariencia que quieren dar. En *La verdad sospechosa*, Acto I, don García con Tristán tienen un diálogo de aparente trivialidad sobre la vestimenta, casual de inicio, pero conforme avanza la plática sube el tono crítico e irónico de las incomodidades que encuentran en la moda del vestir, relacionada con las apariencias y el dinero. (DII).

DON GARCÍA Por esa y otras razones
me holgara de que saliera
premática que impidiera
esos vanos cangilones,
que demás de esos engaños,
con su holanda el extranjero
saca de España el dinero
para nuestros propios daños. (vv. 265- 268)

Sin más que decir, cambian al tema de las mujeres, es Tristán quien explaya para don García su extenso conocimiento en el tema y asegura en repetidas ocasiones como el dinero será el móvil para tener éxito en la conquista y en el amor, remata su argumento con el dicho popular que advierte: “Que a la mujer rogando, y con el dinero dando” (vv. 430-431). El diálogo se interrumpe por el arribo del coche de Teodora y Jacinta, la forma en que describen lo que vendrán García y Tristán, muestra el estatus social de las damas, su belleza. Tristán advierte a su

amo no olvidar la importancia de los dineros para conquistar a una dama. Fiel a los consejos de Tristán en esta escena, don García dice ser indiano, con el fin de aparentar riqueza e intriga para asegurar un eficaz galanteo. Con ello, Juan Ruiz, no sólo recrea un encuentro típico de amor a primera vista, pues indica S. González (2003), presenta varios aspectos relevantes para conocer el carácter del personaje protagonista desde.

la primera percepción que tiene el joven del ser amado, por el solo hecho de designarlo con el nombre que no le corresponde, se manifiesta a un tiempo como parcial y ficticia pues se complementa con una identidad social que no le pertenece. (p. 265)

En el orden de lo simbólico el dinero actúa como un valor agregado a lo que se es, altera la realidad, crea apariencias. Se entiende, con las evidencias anteriores, que don García no solo es un personaje al que le gusta mentir, es un joven con todo el ímpetu de convertirse en alguien, ser reconocido, obtener fama y dispuesto a todo para conseguirlo. De acuerdo con S. González (2003), se mueve “en el terreno de las percepciones, de lo que logran captar los sentidos, es colocarse en el nivel de lo fenoménico, de lo aparente” (p.265).

El juego de la apariencia y del fingimiento ligado al dinero, se presenta en *El desdichado en fingir* cuando Ardenia visita a Arsenio al hospital de locos y menciona cómo va a solucionar la situación del encierro de su amado y hace gala de que con dinero y con amor todo se puede. Seguido a eso le indica lo que tendrá que hacer para poder verse. Son acciones que se permiten las damas de burlar reglas y cuidar las apariencias. Acto II, (DII).

ARDENIA	Con el administrador alcanzallo todo espero, que si algo puede el dinero, yo lo tengo, y tengo amor. Saldrás con la noche obscura a verme, pero de día
---------	---

tu vida importa y la mía
que prosigas tu locura. (vv. 1181-1188)

En *Los empeños de un engaño* a través del personaje de Campana, la didascalia implícita icónica describe la familia a la que pertenece Teodora, razón por la que don Diego considera ocultar su amor por ella y no sabe cómo acercársele. Resalta nuevamente la relación del dinero con las apariencias y el engaño.

CAMPANA Y por esto me has mandado
 hacer, trazar y fingir,
 cuanto no fuere decir
 que es Teodora tu cuidado. (vv. 361-364)

3.1.6 El Espacio en el Engaño. Si se toma en cuenta que la función sinecdótica, en términos de Ruano de la Haza (1988) de todo escenario de corral, el espectador ponía el resto. Esto es, “...se valía de su imaginación activa para configurar el espacio dramático en el que se mueven los personajes, siempre guiado por esas didascalías implícitas o decorado verbal que marcan mentalmente unas escenografías que no se solían montar en escena” (p. 94). Entonces se puede entender cómo el espacio participa en la convención teatral (tanto para el actante como para el lector/espectador), de que las acciones ocurren en cierto lugar y de tal manera como si ocurrieran en ese momento. Esto por el acuerdo implícito del hecho teatral, no cuenta como engaño, se resignifican los signos en la cosmovisión teatral.

En este sentido hay que recordar que las características del corral, al ser tanto austeros de elementos escenográficos, dan mayor sentido a la enunciación del lugar a través de la palabra. Al respecto, A. González (2011) “la construcción de este espacio es otro medio que tiene el dramaturgo para el desarrollo de la intriga y la proyección del conflicto, con lo que rebasa la función de la simple ubicación espacial” (p.20). Para seguir la línea de la construcción del engaño, esa característica del espacio precisamente daba ventaja al género cómico, al

establecerse entre puertas reales, continuas y frontales al espectador, que facilitaba realizar acciones engañosas provocadoras de accidentales encuentros y juegos de entrada y salida de personajes que van tejiendo el entramado del enredo de una comedia.

Los dramaturgos del Siglo de Oro, de acuerdo con A. González (2011) nos muestran a través del uso del espacio cómo crean en el marco de una estética barroca, ya que la aparente sencillez de la trama de una comedia se transforma en un juego barroco complejo, pues no es un espacio lineal sino un espacio múltiple y laberíntico, en específico señala el estudioso:

El espacio dramático de las comedias cervantinas y en general del teatro áureo corresponde a una expresión barroca profunda, esto es, en el nivel de la estructura y es el discurso dramático el que configura la expresión barroca de superficie. (p. 26)

El análisis del uso del espacio con relación al engaño en Juan Ruiz en sus comedias, permite ver cómo funciona en una obra particular para entender mejor el sentido de la obra. “El carácter emblemático de los espacios es utilizado con gran eficacia tanto por los dramaturgos como por los directores de escena que saben que el espectador inmediatamente establece la vinculación entre la representación del espacio emblemático y su significación” (Revueltas, 2012, p. 149). Un ejemplo de ello, menciona la autora, es la escena de la cena en el Manzanares de *La verdad sospechosa*, que sucede en la extraordinaria imaginación de don García, “de manera que los efectos de los signos teatrales en la representación, colaboran para darle corporeidad a lo imaginado” (p.147).

DON JUAN ¡Por Dios, que la habéis pintado
de colores tan perfectas,
que no trocara el oírla,
por haberme hallado en ella! (vv. 749-752)

La literatura barroca, conecta lo dicho anteriormente, con el valor simbólico de los espacios, al colocar en la Naturaleza imperfecta, la exaltación de lo artificioso, lo artístico y

estilizado, capaz de corregir los errores con que se nos presenta la naturaleza (Zugasti, 2017, p. 82). Y por lo tanto, dando preferencia a la necesidad de decorar la realidad, lo que implica estar en el mundo de las apariencias.

Otro elemento, que se torna en este simbolismo son los balcones y puertas. Estos elementos arquitectónicos no son solamente decorativos, sino que actúan como símbolos que delimitan el espacio de las clases sociales. Se abren o cierran al amor y son nichos que invitan al murmullo, al secreto vinculado a su función principal que es dividir entre espacio público y espacio privado. Los usos del balcón en una comedia son variados y están al servicio de la trama, son un lugar donde los personajes se esconden, se exponen, se observan o son observados, son perfectos espacios para intensificar el engaño, revelar secretos y procurar encuentros. ¿Qué significa cruzar o no cruzar el umbral para un personaje? Cruzar el umbral está relacionado con las decisiones críticas que afectan el destino de los personajes, Juan Ruiz de Alarcón lo usa tanto para el cortejo como para el engaño. Según la preceptiva del subgénero de capa y espada donde generalmente son espacios destinados para los encuentros clandestinos.

En *El desdichado en fingir* Ardenia con Arsenio al inicio de la comedia, están en la sala, abriendo in media res la conversación coloquial donde los enamorados buscan cómo evadir los obstáculos que se les presentan. Ante eso, Ardenia propone pensar una industria eficaz, entonces lo cita en la noche y en la ventana. Esto marca una diferencia entre el diálogo inicial con la propuesta deliberada de rebelarse por lo que corresponde moverse de espacio, a un lugar (ventana) y hora (noche) que aluden a lo prohibido, al secreto, la cercanía física real de una ventana o balcón con el aposento de la dama. Provoca la tentación, la ilusión de la espera, del amor y es arropada por las sombras de la oscuridad que los protege de ser vistos por alguien.

En *La verdad sospechosa* el uso del espacio en el mismo sentido, se puede mostrar mientras don García quiere cortejar a su dama Lucrecia y ella junto con su amiga Jacinta,

representan una de las escenas emblemáticas del enredo casi al final de la tercera jornada, pues cumplen con elementos que coordinan espacios y acciones simbólicas que delimitan la interpretación de los mismos. Es la escena del tercer Acto, cuando se reúnen los tres personajes mencionados en las puertas de la iglesia. Lugar que las damas han seleccionado por ser un lugar público que les brinda seguridad y al mismo tiempo pueden manejar el aspecto incógnito al encontrarse a través de una ventana que no permite identificarlas a las dos y pueden llevar a cabo el sondeo que quieren hacer para verificar que tan honesto es don García y a cuál de ellas pretende. Por ser de día, recurren a un elemento que les da protección y que tiene también un valor dual que juega en el simbolismo de ocultar o develar, recurrente también en las comedias aureas, con el recurso del engaño de traer mantos en la cabeza. (DIE), (DIP).

JACINTA (Cúbrete, pues no te ha visto,
y desengáñate agora.)

Tápanse LUCRECIA y JACINTA.

LUCRECIA Disimula y no me nombres.

DON GARCÍA Corred los delgados velos
a ese asombro de los cielos,
a ese cielo de los hombres.
¿Posible es que os llego a ver,
homicida de mi vida?

(vv. 2470-2477)

La didascalia implícita proxémica de don Diego que invita a Lucrecia a recorrer el velo, develar su rostro que tanto añora, también advierte la posibilidad de la renuencia de la dama a presentarse como es, el evitar su apariencia. Aunque don Diego está seguro de cuál de ellas es, motiva el tono cómico de la escena que juega con el cambio de dama y la confusión que va creciendo en ellas.

Cuando Leonor en *Los empeños de un engaño*, observa desde su balcón al galán foráneo que circula por su calle, se establece en esa imagen, el rango social de los personajes en escena

(de ahí su interés por investigar a quien parece cortejar). Otra escena que destaca por el manejo de espacio y los engaños cruzados que ahí se presentan es cuando salta del balcón don Diego, situación donde el descubrimiento o la negación de la verdad está en juego, refleja las complicaciones del engaño y la desconfianza de los personajes. Se empalman los engaños, ya que la puerta está cerrada y tanto Leonor como Teodora, interpretan lo que oyen, lo que suponen que está pasando del otro lado de la puerta. Leonor piensa que don Diego quiere salir a buscar a Teodora. En cambio, Teodora escuchó voces y se acerca y don Diego quiere escapar (en ese momento todas las frentes del espacio están activos).

En el teatro de Juan Ruiz de Alarcón, el balcón sirve como un potente símbolo de estratificación e interacción social, son un punto de encuentro para los enamorados. La mayoría de las veces se citan en el balcón al anochecer para que no los vean juntos, ya sea porque son de diferente estatus social o porque uno de los dos está comprometido con alguien por convenio matrimonial del cual no quieren ser parte. “Por un medio u otro, con una invención u otra, los amantes siempre consiguen salvar el citado obstáculo haciendo prevalecer su ingenio y maña sobre la fuerza bruta” (Zugasti, 2017, p. 87). Y es, la mayoría de las veces, en el balcón, donde platican o crean la traza para vencer sus obstáculos.

Las características arquitectónicas únicas de los corrales, incluidos balcones y voladizos, mejoraron la acústica y la puesta en escena de las representaciones. Esto facilitó la interacción directa entre los intérpretes y el público, lo que enriqueció la experiencia teatral general. Así, el balcón emerge como un elemento multifacético en el teatro de Alarcón, simbolizando los encuentros y complejidades de las relaciones sociales.

Las puertas en las comedias de Alarcón funcionan como umbrales que marcan transiciones importantes en la vida de los personajes. Cruzar una puerta puede simbolizar un cambio en la situación emocional o social, como el paso hacia el matrimonio o a la traición. En

la estructura de la trama el uso de las puertas facilita cerrar o abrir la comunicación entre los personajes, son un punto estratégico para esconderse de alguien o de algo, un explorar engaños y desengaños. En *Los empeños de un engaño*, por ejemplo, las decisiones tomadas al cruzar o cerrar una puerta tienen repercusiones. Don Diego sabe el riesgo que corre cuando entra al cuarto de Teodora, también cuando le da asilo don Sancho para cubrirlo de los rumores, entiende que está complicando la situación para poder aclarar todo a Teodora, pues permanecer en el recinto de otra dama, no lo podrá justificar fácilmente.

Hay una relación crucial del uso del espacio con el contexto social, convirtiendo el símbolo de los balcones y las puertas en la lucha por la libertad individual frente a las restricciones sociales, no se quedan como elemento ornamental o narrativo únicamente. Las interacciones que ocurren en estos espacios en las obras de Juan Ruiz de Alarcón, por lo general, marcan puntos estratégicos en la trama de las comedias, como pivote para el planteamiento o para enfatizar acciones con una función relevante dramática o teatralmente que corresponden de manera paralela, a los procesos internos de los personajes. Lo que representa el estilo introspectivo y complejo de los personajes de Juan Ruiz de Alarcón.

Los recursos del engaño también se basan en las casualidades, en los encuentros sorpresivos, inesperados y la información que surge de ellos, lo que provoca consecuencias que pueden favorecer o no al personaje principal. El secreto, en esos casos, es celoso de quién lo puede obtener, pero dichas situaciones por lo general, inducen a malentendidos y causan daños sin haber tenido la intención de crear un desorden. Acto II, (DEP),(DIP).

ARDENIA y INÉS escondidas

ARDENIA	Lo que entre los dos platican escuchemos desde aquí; que las sospechas en mí por puntos se multiplican.	(vv. 1831- 1834)
---------	--	------------------

3.1.7 Escenas Nocturnas. La lógica del engaño es permanecer en lo oscuro, en lo oculto donde no se perciban las cosas con claridad y se genere la confusión. “La falta de luz suele estar en el origen de no pocas situaciones confusas, equívocos, cambios de personalidad” (Zugasti, 1997, p. 135). De ahí la relación de establecer acciones en ámbitos con poca luz, como puede ser, entre cortinas, a tras de una puerta o en la noche.

La Didascalia icónica de *El desdichado en fingir* en el Acto I, indica la descripción del momento temporal y del espacio donde se planea acordar los detalles de su plan para continuar juntos y evitar su compromiso con el Príncipe. (DII), (DIE).

La relación del engaño con la oscuridad ya se ha señalado en algunos aspectos anteriores y por consecuencia, se relaciona la luz con la verdad, aunque se ha mencionado también que no funcionan directamente como contrarios, pero si contrapuestos, pues convergen en ciertas áreas. En el personaje de Teodora se manifiesta así: *Los empeños de un engaño*, segundo Acto, (DIE).

TEODORA Dueño de mi pensamiento,
si son de esas tempestades
causa las dificultades
opuestas a nuestro intento,
al puerto anhelad seguro,
que si la vida aventuro,
rayos dará la verdad,
que en clara tranquilidad
cambien el nublado obscuro. (vv.1031-1040)

La búsqueda de la verdad, la tranquilidad tan anhelada por los personajes, es un eje de pensamiento que desprende Juan Ruiz en sus personajes para correlacionarlo con un planteamiento valorativo que encuentra constante en la esencia humana, más que como polos opuestos como en un prisma permanente que emerge de la espiritualidad, de la trascendencia. En el orden de lo simbólico, el dramaturgo elige entonces qué escenas figuran en la oscuridad donde “La noche es la morada de la confusión, del engaño, de la mentira, del pecado en definitiva” (Fernández Rodríguez, 2015, p. 58).

3.1.8 Tapadas. Este recurso del engaño, aclara Serralta (1998a), que no significaba una “obsesión por el disfraz ni a nada parecido, sino a la comodidad con la cual podía utilizar el autor una tapada para introducir confusiones o ignorancias de identidad, malentendidos y demás lances generadores de enredo” (p. 132). Los ve como mecanismos inductores, que facilitan la progresión de la intriga, y mecanismos obstructores, que la interrumpen o la frenan.

Se pueden presentar ocultaciones breves, esporádicas, donde la noche juega papel fundamental que se complementa con este recurso de las tapadas, velo o manto. En *El desdichado en fingir*, se llevan a Arnesto al hospital de locos y recibe la visita de Celia y de Ardenia, ambas llevan mantos, aun así intuyen que son rivales. Las escenas de inicio del segundo Acto, tienen un álgido ritmo y movimiento ya que se cruzan dos enredos. Juan Ruiz de Alarcón utiliza el manto para crear mayor confusión que las damas que lleguen a visitar a Arsenio, las figuras que están encerradas en el hospital de locos, contrario a su condición de libertad privada, son quienes pueden observar a toda persona que se acerca y las identifica, mientras que para los personajes que están afuera, gozando de su libertad, aparentemente no lo es así, ya que se mueven y ocultan para no ser identificados, ¿quién está preso y oculto? Es Celia quien, con tono irónico a lo que está pasando se manifiesta así: (DII).

CELIA ¿A un furioso aprisionado

tan en seso se visita?
O no es cuerda la visita,
o no es loco el visitado.
Dél lo visto me da indicio
que me fuerza enloquecer,
porque ¿a quién tanta mujer
no le quitara el jüicio? (vv. 1217-1224)

3.1.9 Presos Metafóricos. El carácter instrumental que hacen los dramaturgos españoles del Siglo de Oro de cárceles y prisiones, lo realizan con un enfoque metafórico sin apegarse a la ley, puesto que es un mecanismo para romper la dinámica de un enredo. Así ocurre con el grito del Príncipe en *El desdichado en fingir, ¡Atad ese loco presto!* que manifiesta como autoridad su molestia, por el desacato que se ha llevado a cabo en su presencia, y el sujeto que se culpa, en este caso Arsenio, deberá cumplir el mandato. En el teatro Barroco español, no figuran este tipo de recintos como en la vida real, representan sólo dos tipos de prisión que pueden crearse en la cosmovisión teatral:

...la prisión del no ser: un oscuro limbo, un albergue terrible, en el que la vida y muerte se confunden. La segunda es el mundo, entendido éste como cárcel del hombre. Sus calabozos sirven de morada a todo tipo de individuos sin distinción alguna. (García Abad, 2013, p.195)

De esta manera se identifica que la prisión en la dramaturgia del Siglo de Oro, responde más a un medio operativo que regula la conducta de un personaje que aparentemente se sale de control, la presencia del rango mayor de autoridad de cada comedia es quien ejerce ese criterio y generalmente, siguiendo la línea del enredo y del engaño, tendrá sus bases para apoyar o aislar al personaje central según corresponda con la trama de la comedia.

La veracidad de la “justicia” que ejerce la autoridad hacia un personaje, no siempre se rige con el decoro correspondiente y los argumentos que sustentan dicha acción se vinculan con la tipología de engañador-engañado que juega en la estructura dramática. La irrupción que ejerce

a la acción afecta directamente al ritmo y tensión en el clímax de la escena, por tal motivo, menciona García Abad (2013), con referencia a la descripción de estos lugares, “ésta se presenta bastante restringida: torres, palacios, quintas, calabozos, mazmorras, casas propias y ajenas, cárceles, cuadras, conventos, chozas, grutas, castillos, cuevas y alcázares” (p. 196).

De las comedias que participan en esta investigación, en *El desdichado en fingir*, claramente se marcan los momentos donde se lo llevan al hospital de locos, excusa que encuentra el Príncipe para hacerlo a un lado de su camino, puesto que pretende a Ardenia. Más tarde que ha salido del encierro Arseno, lo vuelven a encerrar ahora en la cárcel, ahora si con conocimiento de causa. El personaje protagónico, la mayor parte de la obra está privado de su libertad, sin poder llevar a cabo los planes que con Ardenia tenía. En *La verdad sospechosa* y en *Los Empeños de un Engaño*, los personajes no los encierran físicamente pero son candidatos para clasificarse en presos metafóricos por sus frustraciones. De la primera comedia, Don García, quien se condena a sí mismo cada vez que dice mentiras; y de la segunda, don Diego de la misma manera, se condena por caer en las redes que ha tejido su engaño, creando un laberinto sin salida, su prisión.

Conclusiones Parciales

Con lo anterior expuesto, se percibe que el autor implementa dichos elementos que propician por su naturaleza malentendidos o errores en las acciones o decisiones de los personajes. Estos pueden ser a través de elementos externos (dinero, espacio, noche, tapada, etc) o internos (fama, presos metafóricos, poder, etc.), se vinculan al entramado de la acción engañosa pero su característica mayor es la simbología que proyectan en la teatralidad. Es decir, que ejercen una dialéctica entre el engaño y desengaño que juega en la teatralidad de cada comedia para proyectarse en la incursión de la apariencia y el deber ser. Lo anterior para dar

soporte o contraste al planteamiento de búsqueda de la verdad, pues como se ha mencionado, en el desenlace de la trama siempre sale a la luz la verdad. De tal manera que el engaño o los recursos con que se le represente no se contemplan como némesis de la verdad sino como recurso obstructivo para llegar a ella.

De acuerdo con Serralta (1998a), la utilidad de estudios que “abordan las posibilidades técnicas de la creación puede resultar insuficientes para abordar la totalidad de las facetas de una obra pero permite matizar y complementar las conclusiones de los diferentes e imprescindibles enfoques críticos de nuestro siglo” (p. 132). En este caso, el análisis semiótico de los diversos juegos del engaño permite observar más allá del *modus operandi* de los personajes en la trama ya que proyectan el discurso que expresa el autor a través de ellos.

Capítulo 4. Filosofía del Desengaño en el Teatro Barroco

El momento de pesimismo y el colapso de la España del siglo XVII, llevaron a una posición importante el pensamiento crítico de cómo enfrentar su realidad. En torno a ello, comenta Campbell (2012), “las circunstancias históricas de sobra conocidas, incidieron en que el estoicismo cristianizado-o neoestoicismo- arraigara en España no sólo como paliativo del declive de la monarquía, sino como una propuesta moral, primordialmente senequista” (29).

Y una de las características que conlleva esa reacción a su entorno en conflicto se concentra con perspectiva sombría de la vida, en la búsqueda de la verdad: el desengaño. Este puede definirse como “una especie de sabiduría que permite al hombre mirar las cosas al margen de su apariencia, indagando sobre su verdadera esencia” (Sebastian, S. citado en Vives-Ferrández, 2012, p. 32). Concepto que se ve reflejado en la dramaturgia de autores del Siglo de Oro Español, por influencia de los pensadores Gracián y Séneca principalmente, ya que en el teatro encuentran un espacio privilegiado para explorar y representar las tensiones que reflejan los conflictos humanos mediante la combinación de entretenimiento, crítica social y reflexión filosófica.

...la visión pesimista del desengaño, que subraya aspectos del barroco español, confluyen tanto las consecuencias de una realidad político-social (sin exagerar demasiado su reflejo en las expresiones artísticas) como la lección religioso-moral que vuelve incesantemente sobre los motivos de la ilusión, el orgullo, sobre la vanidad de las cosas terrenas. (Carilla, 1966, pp. 32-33)

En ese sentido, menciona Fernández Mosquera (2023) que “Calderón de la Barca no se sustrajo a este sentimiento y, en muchos casos, se ha considerado su teatro como la mejor representación del concepto” (p. 133). Relacionado con lo citado, es posible que la dramaturgia de Juan Ruiz a su manera, también proyecte el sentimiento del desengaño barroco, puesto que estudiosos como Whicker (1996) se ocupan de reafirmar el conocimiento que tenía sobre sus contemporáneos, en su investigación:

refocuses existing critical opinions of Alarcón’s work so as to present a coherent vision of his achievement as a dramatist which reveals a previously undervalued intellectual dimension to his work, and indicates that he had read widely and considered deeply not only the work of his contemporaries on literary theory, theology, political philosophy and the art of war, but also the moral philosophy of Plato, Aristotle, Seneca, Augustine and Aquinas⁵. (p. 8)

Con lo anterior es necesario prever en todo momento que el análisis de la investigación se enmarca en el género de capa y espada, ya que, críticos como Ribbons (2010), identifican en Juan Ruiz que *La verdad sospechosa* es su obra maestra “that at the same time as it posed serious moral issues at both the individual and collective level exploited the qualities of the theatre to maintain a forceful dramatic tension to the very end.”⁶ (p. 141). Se difiere de eso porque como menciona Arellano (1999), “se examinan las comedias de capa y espada como *monumentos*, sobre el horizonte de expectativas que las convenciones genéricas, ya sabidas por el público

⁵ [Reorienta las opiniones críticas existentes sobre la obra de Alarcón para presentar una visión coherente de su logro como dramaturgo que revela una dimensión intelectual previamente subvalorada de su obra e indica que él había leído ampliamente y considerado profundamente no solo el trabajo de sus contemporáneos sobre teoría literaria, teología, filosofía, política y el arte de la guerra, sino también la filosofía moral de Platón, Aristóteles, Seneca, Agustín y Aquino. (p. (8)] (Traducción propia).

⁶ [que al mismo tiempo que planteaba grandes cuestiones morales a nivel individual y colectivo, explotaba las cualidades del teatro para mantener una poderosa tensión dramática hasta el final (p. 141).] (Traducción propia).

coetáneo, determinaban en los corrales del Siglo de Oro” (p. 14). Ante lo expuesto, es Whicker (1996), quien encuentra el equilibrio de la argumentación que Alarcón mantiene en su dramaturgia respecto a los aspectos morales y de entretenimiento que rigen a la comedia áurea.

Despite the fact he was working in a moral climate in which imaginative literature was frequently presented as a threat to the moral wellbeing of society, alarcon regarded the act of creating fictions which were carefully calculated to reprove vice and to promote virtue as an honourable and praiseworthy occupation⁷. (p. 4)

¿Existe un vínculo del engaño que desarrolla el autor en sus comedias con el desengaño barroco? En este apartado se revisa, cómo dialogan o no, las estrategias de engaño en los personajes alarconianos que anteriormente se identificaron con los ideales éticos y filosóficos del desengaño propios del Barroco.

4.1 El Desengaño en Escena: una Mirada a los Personajes

El desengaño tiene un valor estructural dentro de la dramaturgia como un elemento encargado de aclarar aspectos del enredo en el desarrollo de la trama y sobre todo al final de la obra. Sin embargo, en las comedias de Juan Ruiz de Alarcón, varios aspectos pueden ser vistos como representativos del desengaño barroco, aunque este tema no está explícitamente desarrollado en ellas. Pues a través de sus personajes Alarcón explora semblantes que pueden estar relacionados, como menciona Vives-Ferrández (2012), con esta mirada crítica donde el “*mirar, verdad y tiempo* son los ejes sobre los que se articula el concepto de vanitas y desengaño: mirar para desengañarse, mirar para alcanzar la verdad eliminando las apariencias, mirar para acomodar la vida al ineludible paso del tiempo” (p. 34).

⁷ [A pesar del hecho de que trabajaba en un clima moral en el que la literatura imaginativa se presentaba frecuentemente como una amenaza para el bienestar moral de la sociedad, Alarcón consideraba el acto de crear ficciones cuidadosamente calculadas para reprender el vicio y promover la virtud como una ocupación honorable y loable. (p.4)] (Traducción propia).

A continuación el análisis muestra de qué manera los personajes de Juan Ruiz de Alarcón reflejan la tensión entre el engaño-desengaño dramático y el pensamiento del desengaño barroco en sus construcción dramática.

4.1.1 El Desengaño Ético en Engañados

En la mayoría de los personajes engañados el desengaño está en función del amor, desilusión amorosa, los celos o la venganza. En *El desdichado en fingir*, Celia es un personaje engañado que juega en la terna de amores y no está correspondido, pero a diferencia de otros similares en las comedias seleccionadas (como lo son: don Sancho, don Juan en *Los Empeños de un Engaño* y don Juan en *La verdad sospechosa*), Celia devela secretos y acciones engañosas que generan una trama secundaria para la complejidad del enredo. Es la única que conoce la identidad de los galanes que están fingiendo ser el hijo de don Justino. Tanto Persio como Arseno, tienen deuda con ella, puesto que no le han cumplido en amores. En ese aspecto, significa que su presencia es un riesgo para ellos. Cuando se encuentra con Persio, le grita sus verdades por los engaños y traiciones que ha sufrido. En dicho diálogo, Juan Ruiz expresa a través de Celia, la condenación mayor para un personaje como Persio, en la que de nada le sirven sus soberbios engaños, pues tarde o temprano enfrentará la verdad, “la inevitable verdad que se manifiesta en la filosofía del desengaño de la cultura barroca hispana como la muerte Baltasar Gracián” (Quirós Casado, 1988, p. 39).

CELIA	Aunque el nombre te mudaras, ¿qué importa, si el rostro no? Aunque también se mudó, pues que tiene ya dos caras. ¿Pensabas toda tu vida poderte de mí esconder? ¿No conoces el poder de una mujer ofendida?
-------	--

¿Deso pensabas valerte?
 Ingrato, ¿no consideras
 que aunque de mí te escondieras,
 al fin te ha de hallar la muerte? (vv. 2060-2071)

Persio quiere calmarla, le promete que se casarán a su regreso, la desengaña con mentiras diciendo que es hijo de Justino. Celia decide ir al juzgado a pedir justicia y delatar a Arnesto por los agravios que le ha causado fingiendo ser Persio. Cuando le piden reconocerlo se da cuenta de que es Arseno quien finge ser Arnesto, podría delatarlo y mejor lo enfrenta para que él se identifique. Arseno mantiene su farsa y Celia confirma que es él a quien denuncia, pues también merece castigo. El objetivo de Celia es hacer justicia por lo que le han hecho pasar y el conflicto que enfrenta es que nadie aparenta ser quien es. Es afectada por el desengaño ético de los galanes que han jugado para dominar la situación de acuerdo con sus objetivos pero Celia en todo momento enfrenta a todos con una herramienta infalible:

CELIA	La razón y verdad no tienen miedo y así nunca hablaron quedo.
-------	---

(vv. 2076- 2078)

Ardenia, por su parte, en *El desdichado en fingir*, es un personaje que al generar la traza principal de la comedia y descubrir cómo falla su plan, pasa por varios procesos de desengaño. Primero ante ella misma, al descubrir que no pudo controlar la situación y después cuando Tristán la desengaña a ella y a su padre al aclarar que es Persio quien se hace pasar por Arnesto. El amor le permite jugar con las oportunidades que se le presentan para buscar quedarse con Arseno. No se rinde en ningún momento, es ingeniosa, esquiva la ética y se atreve a mentirle a su padre al decir que su verdadero hermano está en la cárcel y que debe ir a sacarlo.

ARDENIA	¡Oh, engaños de amor!
---------	--------------------------

JUSTINO	Enredos extraños he venido a descubrir.
---------	--

¡Ved de un engaño el rigor!
 ¡Que el hijo que yo engendré
 preso entre locos esté
 y regalado un traidor! (vv. 2201-2207)

Esta secuencia de desengaños-engaños aceleran el ritmo de la comedia. Conforme los personajes tratan de aclarar una situación la complican, por lo que al llegar al tercer acto se ha creado la sensación de que los personajes están en un laberinto sin salida. En el fragmento anterior se muestra a don Justino desengañado sobre el usurpador Persio, pero con la creencia de que su verdadero hijo es el que está en la cárcel.

El Príncipe, por su parte, considera que Arnesto no le permite acercarse a Ardenia y en un arrebato desesperado manda matarlo, pero al enterarse que sus criados han cumplido tal misión, reflexiona sobre las consecuencias de dicha acción.

PRÍNCIPE	(Oh, loco amor! ¡Oh, deseos!	<i>Aparte.</i>
	¿Dónde me habéis de llevar?	
	¡Que yo, que ejemplo he de dar,	
	cometa casos tan feos!) (vv. 2324-2327)	

El mandato del Príncipe es una acción muy fuerte, ya que se deja llevar por sus instintos. El hecho de que se arrepienta, no elimina la falta que ha cometido. Sin embargo, dicha tensión dramática la utiliza Juan Ruiz para contrastarla con la torpeza de los criados del Príncipe al fallar en su misión. Más adelante, cuando se desmiente que no eliminaron a Arnesto, el Príncipe se muestra colérico con sus criados porque han sido desleales con él. Tales circunstancias han cambiado y le basta con que el supuesto Arnesto se ausente por un tiempo. Así, cuando llega el Correo con una denuncia contra Arnesto, no se opone a arrestarlo, puesto que es una acción menos drástica para alejarlo de Ardenia. Posteriormente, en el desengaño dramático, a todos sorprende la presencia del verdadero Arnesto. El Príncipe le pide aclare a Ardenia y a Arseno

que aclaren las cosas y no le queda más que enfrentar su desengaño ético y político al no ver posibilidades con Ardenia y dedicarse a cumplir sus funciones y restablecer el orden.

Otro momento de tensión al margen del desengaño ético sucede durante toda la comedia de *La verdad sospechosa* ante la posibilidad de que don García se dé cuenta de que nombra equivocadamente a la dama que pretende. Es decir, Juan Ruiz juega con el recurso del engaño-desengaño para mantener la atención en todo momento del lector/público, incluso cuando literalmente algunos personajes sospechan del error, lo desmienten enseguida ellos mismos.

En la continuación de esta escena, los personajes presentes tratan de descifrar lo que está pasando (cada uno por su cuenta) sin una comunicación realmente directa. Esto genera mayor desconfianza, Jacinta se desengaña del galán que esperaba encontrar en don García al descubrir que es mentiroso y ya no le cree nada.

JACINTA Hacedle vos que lo crea
¿Qué importa que verdad sea
Si el que la dice sois vos? (vv. 2623- 2625)

Así, el desengaño está latente en toda la comedia, pero no se realiza hasta la escena final con el desengaño dramático que aclara y reestablece el orden.

4.1.2 El Desengaño Gnoseológico en Engañados

Los personajes de Teodora en *Los Empeños de un Engaño* y de Jacinta en *La verdad sospechosa*, son representativos del desengaño gnoseológico, ya que sus acciones muestran una constante vigilancia del raciocinio en cualquier situación, antes que dejarse envolver por los

efectos de las apariencias. Son damas que caracterizan a las enamoradas de las comedias de capa y espada, las distingue su sentido lógico para enfrentar y solucionar los obstáculos que se les presentan.

Teodora cuando afronta la traición de quien consideraba su amiga y cómplice; Leonor, muestra una reacción fría y racional ante ese desengaño:

TEODORA Bien dices. Lo que has debido,
has hecho; justa venganza
tomas, pues mi confianza
fundé en tu firmeza mal,
sabiendo que es natural
en la mujer la mudanza.

No des color mentiroso
de honor a lo que es amor.

Pues diera al mundo tu honor
desengaño tan forzoso
con ser don Diego tu esposo,
y pues mi razón adviertes,
si me costase mil muertes,
no has de conseguir su gusto.

(vv. 1095-1108)

Cuando don Diego trata de explicarle sus acciones y le declara que es a ella a quien ama, el razonamiento de Teodora, vuelve a ser lógico. Si verdaderamente era para llegar a ella, le indica que debió haberla incluido en su fingimiento. Se desengaña, analiza el panorama completo y expresa:

TEODORA Ya veo
que vuestro falso deseo
amó su comodidad.
Sangre, riqueza y beldad
vistes en Leonor y, así,
aunque tanto os merecí,
quisistes al mismo paso

obligarla, por si acaso
me perdiédes a mí.

Y pues ya con eso habéis
merecido su favor,
la opinión que le debéis,
vida por ella tenéis,
pagádsela con la mano,
que yo, pues ha sido vano
el crédito que tenía
del amor vuestro, la mía
resuelvo dar a su hermano.

(vv.1162-1180)

Jacinta en *La verdad sospechosa*, de manera similar, mantiene el control de sus emociones; se enfoca en conocer la verdad de las cosas y desconfía en todo momento de las apariencias. Analiza las oportunidades que se le presentan, sin apresurarse en sus decisiones, ya que ante todo cuida del honor y de actuar propiamente ante su círculo social. Es la dama que va hilando las mentiras con las verdades de don García. Resuelve sin dejarse llevar por la emoción, contempla las opciones para obtener sus objetivos y salir bien librada socialmente de cualquier situación. Aunque duda de seguir con don Juan, cuida la relación con él, no se arriesga ni confirma ni anula su compromiso, para ganar tiempo a dar pasos firmes.

Reúne suficiente información de García, desmiente que es perulero, descubre que es el hijo de don Beltrán, que acaba de llegar de Madrid, lo que le da argumentos para dudar de él y lo enfrenta:

JACINTA ¡Hasta aquí pudo llegar
 el mentir desvergonzado!
 Si en lo mismo que yo vi
 os atrevéis a mentirme,
 ¿qué verdad podréis decirme?
 [...]

GARCÍA Estoy loco.

¿Verdades valen tan poco?

(vv. 2126-2142)

A diferencia de Jacinta, su amiga Lucrecia es un personaje ingenuo que cree en el amor.

Quiere enamorarse y la posibilidad de que sea a ella a quien desea García, le hace ilusión y

Jacinta al darse cuenta de esto, le advierte:

JACINTA Yo me holgaré que por ti,
 amiga, me haya trocado,
 y que tú hayas alcanzado
 lo que yo no merecí,
 porque ni tú tienes culpa
 ni él me tiene obligación,
 pero ve con prevención
 que no te queda disculpa
 si te arrojas en amar
 y al fin quedas engañada
 quien estás ya avisada
 que sólo sabe engañar.

(vv. 2378- 2383)

Lucrecia acepta que está por creerle, se justifica mostrando una carta que recibió de García y le pide a su amiga que valore con todos sus sentidos la mentira:

LUCRECIA En mi vida me ha valido
 tanto gusto el ser curiosa.
 Y porque su falsedad
 conozcas, escucha y mira,
 si es mentira la mentira
 que más parece verdad.

(vv. 2418-2423)

Lucrecia transmite otra mirada a la desconfianza en las apariencias, aunque parezcan mentiras, alude a la curiosidad que conduce a la verdad si se atienden los sentidos que juegan con ella. “Se duda de la veracidad de los sentidos, de la capacidad de la razón pero ese dudar supone una cura del conocimiento para buscar las fuentes del engaño y superarlas” (Quirós Casado, 1986, p. 4).

Alarcón, juega con los tiempos y las miradas que descubren u ocultan las condiciones engañosas. Un ejemplo de ello es cuando en escena le dicen a García que la que trae la carta es Lucrecia, pero en el momento en que él observa es Jacinta quien la tiene. Esa asincronía, mantiene su error identificándolas con el nombre equivocado. Es un instante clave del clímax del enredo, el desengaño es dramático y contrario a develar el nombre verdadero de cada dama, distorsiona la información. Las damas se desengañan de acciones que desconocían de su amiga, dudan de su amistad, se descubren traidoras y celosas:

JACINTA	(¿Ves tu desengaño?)	<i>A LUCRECIA</i>
LUCRECIA	(¡Ah, cielos!	<i>Aparte.</i>
	¿Apenas una centella	
	siento de amor, y ya della	
	nacen Vulcanes de celos?)	(vv. 2529- 2533)

Lucrecia, pasa de creer a querer a García, mientras que para Jacinta no tiene cabida la credibilidad del galán. A través de Jacinta, Juan Ruiz refiere a la sabiduría de Gracián (1998) a pretexto de este desengaño causal dramático que devela cómo el personaje de Jacinta no pretende caer en las mentiras de don García que se ha hecho a la fama de embustero y ya no importa que diga verdades:

Las cosas comúnmente no pasan por lo que son, sino por lo que parecen. Son muchos más los necios que los entendidos; páganse aquellos de la apariencia, y aunque atienden estos a la sustancia, prevalece el engaño y estímanse las cosas por defuera (D13, p. 84).

Así, cuando habla García con Jacinta, su supuesto amor lo tiene enfrente y creyendo que es a Lucrecia a quien ama le solicita ayuda.

DON GARCÍA	¿Por qué no creerá que muero,
	pues he visto su beldad?
JACINTA	Porque, si os digo verdad,
	no os tiene por verdadero.

DON GARCÍA Esta es verdad, ¡vive Dios! (vv. 2618-2622)
 Con ello, se dan indicios de que García va perdiendo terreno en el amor con la dama que realmente pretende y comete otro equívoco terrible: no reconocer la voz de su amada.

4.1.3 El Desengaño Político en Engañados

El desengaño en algunos personajes también puede tener un enfoque político, en ésta acción los personajes lo desarrollan de una manera pragmática, como menciona Quirós Casado (1988) para trastornar o alterar lo establecido y solucionar sus objetivos. Es el caso de don Beltrán y don Juan de Sosa (*La verdad sospechosa*), don Sancho y don Juan (*Los Empeños de un Engaño*), el Marqués y el Príncipe (*El desdichado en fingir, Los Empeños de un Engaño*), respectivamente.

Don Beltrán quiere evitar el daño y exige al Letrado que le informe cuál es el vicio de su hijo ya que prefiere a tiempo saber la verdad, desengañarse para prevenir las consecuencias que ello pueda traerle. Así que dirige su mayor preocupación en todo momento al qué dirán, cuidar su honor y las relaciones sociopolíticas. Tiene muy claro las derivaciones que pueden provocar las acciones de su hijo y desde un principio se dispone a buscar remedio para impedir el des prestigio que pueda afectar a la familia. Por lo tanto, enfrenta a don García para recriminarle su falta y mida las consecuencias.

BELTRÁN También eso
 es mentir, que aun desmentir
 no sabéis sino mintiendo.

DON GARCÍA Pues, si dais e o creerme...

BELTRÁN ¿No seré necio si creo
 que vos decís verdad solo,
 y miente el lugar entero?
 Lo que importa es desmentir
 esta fama con los hechos,
 pensar que éste es otro mundo,

hablar poco y verdadero,
 mirar que estás a la vista
 de un rey tan santo y perfeto
 que vuestros yerros no pueden
 hallar disculpa en sus yerro,
 que tratáis aquí con grandes,
 títulos y caballeros,
 que si os saben la flaquezza,
 os perderán el respeto,
 que tenéis barba en el rostro,
 que al lado ceñís acero,
 que nacistes noble, al fin,
 y que yo soy padre vuestro.

(vv. 1465-1487)

Los esfuerzos de don Beltrán van contracorriente, pues las acciones de don García que le parecen imparables. Aunque nunca se rinde, siente el agobio y la desilusión de haber perdido a su hijo mayor que llevaba honorable vida y sobrevivir a don García que lo deshonra.

DON BELTRÁN ¡Cielos! ¿Qué castigo es este?
 ¿Es posible que a quien ama
 la verdad como yo, un hijo
 de condición tan contraria
 le diésedes? ¿Es posible
 que quien tanto su honor guarda
 como yo, engendrarse un hijo
 de inclinaciones tan bajas,
 y a Gabriel, que honor y vida
 daba a mi sangre y mis canas,
 llevásedes tan en flor?
 Cosas son, que a no mirarlas
 como cristiano...

(vv. 2858-2870)

Don Juan de Sosa en *La verdad sospechosa*, representa el galán, noble, íntegro, de buena fortuna. Ante el relato de don García sobre la fiesta en el río, sospecha que Jacinta su dama estuvo ahí, va en su búsqueda muy alterado a reclamarle a Jacinta, él mismo se define como

“amante y desesperado” (v.1110). Es un ejemplo de la relación política que conlleva el compromiso conyugal que quiere llevar a cabo con Jacinta, ya que le afecta no lo que le implica el desengaño en sí mismo, sino las consecuencias que socialmente pueden tener las acciones de Jacinta para su reputación.

DON JUAN Deja invenciones,
calla, no me digas nada,
que en ofensa averiguada
no sirven satisfacciones.
Ya, falsa, ya sé mi daño,
no niegues que te he perdido.
Tu mudanza me ha ofendido,
no me ofende el desengaño. (vv. 1081 -1088)

4.1.4 El Desengaño Híbrido

¿También desengaña un engañador? Cuando un personaje en busca de su objetivo descubre sucesos, situaciones o noticias inesperadas que lo alejan de los resultados que pretende, es presa de un desengaño. El decepcionarse de cómo resultan las cosas de manera contraria a como se creían, conlleva a un estado de ánimo, de desaire. Estar desengañado, es tener la certidumbre de que algo que se creía cierto ya no lo es. Y un engañador, es alguien que tiene a ciencia cierta, conocimiento de lo anterior y astucia para revertir cualquier situación a sus favor. Por lo tanto, el desengaño es un recurso que también puede utilizar en defensa de sus engaños. Es decir que, si es necesario, él mismo desengaña un engaño para continuar dominando una situación a su favor. Se han revisado diferentes líneas de desengaño, sin embargo, el desengaño puede implicar de manera híbrida al integrar dos o más líneas de las mencionadas, como los ejemplos que se desarrollan a continuación.

Persio en *El desdichado en fingir*. Desde su presentación se identifica como un personaje ególatra, desengañoso del amor y con sus dotes de conquistador piensa resolver su situación

socioeconómica. No le importa lo que tenga que arriesgar o hacer para provocar que las circunstancias se inclinen a su favor. Ardenia es su objetivo, el engaño (soplantación de personalidad) su medio para lograrlo es el desengaño ético-político, el juego de su verdad con el que piensa triunfar.

Desde el inicio Persio expresa su interés económico y social de pretender a Ardenia. Para ello desarrolla su estrategia política para conseguirlo: suplanta a Arnesto; juega a la perfección la manipulación con Justino de cuidar el honor de la familia; concierta el casamiento con él mismo; y envía falsas cartas al verdadero Arnesto para que no se aparezca mientras él está ejecutando sus movimientos. Con astucia activa su plan perfecto para suplantar al hermano de Ardenia (Arnesto). Sin embargo, Persio muestra un momento de ansiedad por apresurar sus deseos, su atrevimiento ocasiona gran tensión dramática cuando se atreve a fingir que finge no ser hermano de Ardenia, proponiendo una situación incómoda para Ardenia, con tintes de incesto. Persio con ello, pretende despertar el amor en Ardenia para que esta al caer en sus redes amorosas, desee no ser su hermana, y en ese momento, desengañarla con la gran noticia de que no lo es y quedarse con ella. Juan Ruiz estructura con este personaje un juego atrevido, táctico, a través de la significancia ética del desengaño de Persio, el cual, demuestra en todo momento que deja en segundo plano sus valores individuales y sociales, guiándose por sus deseos, frutos de un mal uso del entendimiento que repercute negativamente en su voluntad.

Otro desengaño híbrido se desarrolla en *La verdad sospechosa*, con el personaje de don García, quien resulta ser un engañador-engañado de larga duración. Mantiene la atención del lector/espectador con su juego de mentir y desengañar ética y políticamente incorrecto en toda la trama de la obra y al final el personaje se expone ante todos un tanto ridículo por ser incapaz de identificar el nombre de su amada. Este aspecto da lugar a corroborar porqué como toda comedia de capa y espada, no tiene un final feliz donde el protagonista logra su objetivo, ya que

Juan Ruiz en esta comedia está concentrado en el engaño-daño y desengaño del protagonista. Don García engaña a la dama que quiere al decirle que es indiano, que hace un año que llegó y que la ha observado. Después, al cortejarla no le miente, pero surgen los malentendidos por deducir equivocadamente, sin comprobar, cuál es el nombre de su dama. Para el cierre de la obra, don García tiene la certeza de que ha hecho las cosas bien y cree que ha conseguido que lo desposen con quien él ha elegido. El desengaño dramático cobra fuerza dejando hasta el último momento que don García enfrente su error.

DON GARCÍA Agora de mis verdades

darán probanza las obras.

Vánse DON GARCÍA y DON JUAN a JACINTA.

DON JUAN ¿Adónde vais, don García?

Veis allí a Lucrecia hermosa.

DON GARCÍA ¿Cómo Lucrecia?

DON GARCÍA Vois sois mi duei

DON BELTRÁN ¿Otra tenemos?

DON GARCÍA Si el nombre

erré, no erré la persona.

(vv. 3073-3080)

Tristán ha llevado la línea del deber ser a través de los consejos a don García. Es por lo que al final es el personaje que emite la tesis que es la columna de la obra de Juan Ruiz.

TRISTÁN Y aquí verás cuán dañosa
 es la mentira, y verá
 el senado que en la boca
 del que mentir acostumbra,
 es *la verdad sospechosa*.

4.2 El Desengaño del Teatro Dentro del Teatro

La teatralidad en el texto dramático establece sus parámetros a partir de las circunstancias que representa. Dentro de ese planteamiento, a su vez, puede permitirse elementos metacríticos, los cuales según Zugasti (2014), “pueden verse como una apelación a la conciencia de teatralidad” (p.57). De acuerdo con el estudioso, dicho mecanismo se presenta en dos versiones, TeT teatro en el teatro y el teatro sobre el teatro TsT, diferenciando que la primera “es aquella en donde la obra principal incluye un segmento de representación de otra obra menor incrustada dentro de la primera” (p. 58), en tanto que el TsT “comprende las reflexiones internas sobre el hecho teatral” (p. 59). Esta segunda versión la entendemos actualmente como los rompimientos que puede hacer uno o varios personajes para comentar o reflexionar algo del hecho teatral, un desdoblamiento de actor-personaje rápido sobre el espacio, el vestuario y regresa al personaje. Lo que interesa resaltar ahora, es el valor metateatral de TeT en el sentido de que juega la ficción dentro de la ficción como un desengaño abierto de lo que no es, de lo que quisieran que fuera. En las tres comedias Juan Ruiz implementa uno o varios momentos bajo este mecanismo teatral. En el caso de *La verdad sospechosa*, cuando don García expone con gran imaginación los lugares y sucesos de la fiesta del otro lado del río que inventa, cómo se visualiza ganándole a don Juan y cuando narra su supuesto matrimonio a don Beltrán.

Cuando cuenta la cena del río Manzanares expresa Tristán:

TRISTÁN:	(Válgate el diablo por hombre!	<i>Aparte.</i>
	¿Qué tan de repente pueda	
	pintar un convite tal	
	que a la verdad misma venza?	(vv. 753-756)

La expresión del propio criado muestra la habilidad de convencimiento que proyecta don García, lo que significa que tuvo tal credibilidad al contar la historia que incluso atrapó a quien sabe que lo que cuenta es inventado.

Siempre que un personaje se revista de una función distinta de la que le es propia en la obra/ marco, siempre que alguna de las figuras dramáticas asuma una función de público, de mirante, frente a las otras figuras, los mirados, y siempre que haya dentro de la acción de una pieza la puesta en escena de otra acción en cierto modo autónoma, estamos ante formas de teatralidad que pueden y deben estudiarse como variantes del TeT o derivadas de modo inmediato, de él. (Hermenegildo, 2003, p. 15)

En *Los empeños de un engaño* cuando Leonor propone fingir ser ella la esposa de don Diego y, por así convenirles, Teodora y don Diego le siguen el juego y fingen estar en esa situación. “Es, una mezcla de realidad y ficción que hace que los personajes principales intervengan en la representación ignorantes de que están viviendo en un mundo fingido” (Orozco Díaz, 1989. p. 211).

El TeT, es un mecanismo que propicia que los personajes procesen o no, el desengaño de acuerdo con su jerarquía y tipología del engaño correspondiente, mientras que para el público es un segmento que define la ilusión dramática dentro de la teatralidad planteada. El efecto que busca Juan Ruiz se proyecta en el público provocando la reflexión en ese juego de ficción sobre la facilidad del engaño al asumirlo como algo común y que resulta posible y real.

En *El desdichado en fingir* se teatraliza el uso del disfraz con los personajes que van a suplantar a otro personaje y toda la comedia gira en torno a ellos. Se crea la doble situación de personajes-mirantes tanto de Ardenia como de los criados de Persio y Arseno que están al tanto de la farsa que sus amos representan. Otro momento es cuando los guardias del Príncipe narran cómo eliminaron a Arnesto, en un gesto de ilusión de grandeza que pretenden demostrar por el poder que se les ha concedido. En este caso el mirante no se atrapa en el engaño, identifica las falsedades y se desengaña de las pretendidas apariencias sin lógica. Con referencia a lo anterior, Hermenegildo (2003) expone:

Si el público contempla, porque ha visto cómo se pone en marcha, el carácter ficticio de la obra enmarcada, reaccionará ante la obra englobante como si se tratara de la verdadera vida. Al poner de relieve el carácter fingido de la obra enmarcada, la obra englobante “adquiere las apariencias propias de la realidad” o, mejor, de “la verdad”. Esta es una de sus virtudes. (p. 16)

Para el lector/público supone un cambio de perspectiva, de duplicidad de punto de vista como visión del teatro dentro del teatro. El desengaño planteado a través de estas escenas que salen de la teatralidad de cada comedia, provoca un efecto rebote al público que identifica las situaciones expuestas dentro de una ficción, similares a la realidad. No probables en el sentido de que puedan suceder pero si posibles en tanto que como menciona Orozco Díaz (1989), son: “Reflexión sobre cómo hemos de vivir considerándonos personajes que estamos representando una ficción en la escena, como si el mundo fuese el teatro” (p. 212).

Cuando Persio finge ser hermano de Ardenia y para conquistarla le propone el juego de no ser su hermano, Ardenia al sentir la seducción del que cree hermano, pone en duda que lo sea y con astucia decide seguir el juego para descubrir su sospecha. Es decir, finge que finge jugar. El lector/público se entretiene con la situación que expone a los personajes a descubrirse quiénes son realmente y el autor tiene el ritmo y tacto para dar esos efectos de vuelta de tuerca que mantienen la atención del lector/espectador. El potencial de desengañar y engañar llevado al extremo, expone los arrebatos a los que la pasión de Persio es capaz de llegar y la astucia con

que puede zafarse del peligro de ser descubierto. Ardenia por su parte, también muestra su habilidad de fingimiento.

Conclusiones Parciales

Identificar la línea del desengaño en el entendimiento de los personajes profundiza el pensamiento del autor que indirectamente imprime en ellos como portadores de tensiones éticas y sociales complejas. Todos los personajes se inquietan por saber la verdad pero no se trata únicamente de la búsqueda de esta, en ocasiones es cuestión de salvaguardarla cuando es necesario (la verdad también afecta y se debe considerar hacer buen uso de ella). Un ejemplo en el entendido de que conocer la verdad puede brindar ventajas. Tal es el caso del personaje de Leonor en *El desdichado en fingir*, encuentra viable decir mentiras, ocultar verdades, tener secretos para buscar el momento y la persona indicada para decir la verdad. La teatralidad de Juan Ruiz expone que si una mentira es bien hecha no se distingue de la verdad y en ocasiones una verdad parece increíblemente una mentira. De tal suerte que esa dicotomía es materia esencial para el tono cómico del juego teatral que toda comedia de capa y espada contiene. Alarcón pone énfasis especial para denotar el menoscabo de hacer uso de la razón ante la costumbre de guiarse por apariencias, de la tendencia hacia ocultar la verdad de las cosas.

El desengaño de sabernos perdidos ante la disyuntiva de no distinguir las apariencias de la verdad, encamina a buscar la salida de los problemas por medio de artilugios y engaños. De esa misma manera, se conforma el eje de la dramaturgia de las comedias de Juan Ruiz donde a través de sus personajes expresan el sentido alegórico de la teatralidad de la vida, de la afición por mentir y aparentar lo que no se es. Al respecto Quirós Casado (1988) explica:

Dicha alegoría nos muestra, cómo movidos por nuestro deseo de ser, nos formamos un -yo- a la medida de la imaginación, cómo jugamos nuestro papel en el teatro del mundo,

cómo las cosas toman forma a nuestro alrededor según el personaje que interpretamos.

[...] El desengaño nos muestra lo «falso» de este continuo batallar sobre el vacío. Lo objetivo se impone así a lo subjetivo. (p. 8)

El desengaño es descubrir que nos perdemos en la trampa que hemos creado y nos sumerge más en ella sin lograr salir, cuando la verdadera salida está en la verdad, en dejar de disimular y ser. Con ello, Alarcón brinda un texto teatral que expone el engaño-desengaño más allá del mecanismo dramático, busca la reflexión del buen actuar de manera que genera un vínculo de comunicación con su lector/público. Al respecto, Lotman (2000) menciona esa función del teatro, ya que logra:

La inclusión del espectador en el sistema de la conciencia colectiva, sistema que presupone que se vea al otro como un copartícipe en la comunicación, un sujeto y no una cosa, lo que hace del teatro una escuela de moral social. (p. 82)

Como se ha mostrado en el transcurso de la investigación, hay un especial interés por parte de Juan Ruiz en presentar personajes más complejos que reflexionan sobre sus acciones, sobre el deber ser. En su proceso de reflexión o anagnorisis se enfrentan al desengaño de su realidad, para preparar el desenlace dramático que restablece el orden de toda situación planteada. En otras palabras, si nos referimos al teatro como espejo de la realidad, el desengaño es uno de los elementos que atraviesan la teatralidad hacia la realidad que percibe el lector/espectador. Así en la línea político-social, menciona Carilla (1966), el desengaño barroco no escapa de las expresiones artísticas, (aunque de manera tenue) para focalizar “la lección religioso-moral que vuelve incesantemente sobre la ilusión, el orgullo, la vanidad de las cosas terrenas”(p. 32-33).

La comedia de capa y espada, juega, entretiene sin ser estrictamente didáctica y muestra que triunfa el amor y el cuidado de valores como el honor, la deshonra, entre otros. En cuanto a la moral, de acuerdo con Alcalá-Zamora (1949) cabe aclarar que:

La moral de Alarcón no es, sin embargo, intelectualista, fría: ya en peregrinación al templo de la verdad, practica allí el culto y de la divinidad adorada recoge las normas, pero afirmadas cordialmente en el sentimiento, en la aversión del engaño, en el desprecio de la mentira, en la exaltación constante de la veracidad. (p. 22)

Hay que recordar el contexto barroco de Juan Ruiz para entendimiento del fragmento citado que, como reflexiona Weisbach (citado en Carilla, 1966) “[...] en relación a las conexiones religioso-artísticas del Barroco. Es indudable que el Barroco nos convence como una manifestación de perfil cristiano. Mejor dicho, católico. Y, con más exactitud aún, al servicio de ideales de la Contrarreforma” (p. 34).

Por lo tanto, Juan Ruiz muestra su hostilidad hacia el engaño con propensión hacia la búsqueda de la verdad y a través del juego teatral exponer a sus personajes como comprobadores de costumbres. El lector/espectador tanto en el trayecto de la comedia como en el cierre de la misma, autogestiona su reflexión, no es su realidad pero es tal la veracidad con que la recibe que le es digerible y alimenta su ilusión y posibilidad de ser mejor (al menos de reconocer lo que debe evitar hacer). Debido a que, en palabras de Garasa (1961), “Alarcón se propuso restituir a la comedia su antiguo papel de correctora de las costumbres” (p. 117).

Al hablar de costumbres y valores, se retoma en el sentido moral, religioso, que nuestro autor entiende muy bien al involucrar el engaño no sólo como vicio de los personajes o como mecanismo del enredo sino en lo que conlleva engañar-desengaños en la trama misma. En este aspecto, Garasa (1961) menciona:

Hay una relación más efectiva entre teatro y sociedad que la cifrada en personajes y situaciones. Es la que se refiere a los “valores” vigentes en la sociedad del siglo de oro y que el teatro, en cierta medida, restituye consolidados o rodeados de un halo prestigioso. Nos detendremos en cuatro sentimientos en los cuales dichos valores tienen acción dominante. Estos sentimientos son la religiosidad, el patriotismo, el amor y el honor. (p. 118)

Aunque el propósito del subgénero de capa y espada no se concentraba en criticar sino en entretenir, todo giraba alrededor del amor y del honor. Esto desencadenan aventuras donde el amor es correspondido y si es rechazado es móvil de tremendos celos, choque de espadas, provoca sentimientos de melancolía, se sufre de amor. Y esto último abre vínculos con el lector/espectador, al demostrar que, como menciona Garasa (1961), “el amor no es sólo euforia o depresión, es también camino de perfección, acicate de entendimiento, elevación del alma a Dios, manantial inexhausto de todo el amor” (p. 122).

De las evidencias anteriores, la construcción del engaño y desengaño en la dramaturgia de Juan Ruiz proporciona una visión crítica sobre el papel de la ilusión y la verdad. También enriquece el entendimiento de cómo estas tensiones han moldeado su percepción de la realidad social y cultural.

Esto refiere al efecto de espejo de la realidad que la teatralidad produce, muestra más un ideal que imitación, lo que el autor construye con su percepción de la vida, lo plasma en su dramaturgia.

Capítulo 5. Laberinto Barroco de Juan Ruiz de Alarcón

En este apartado, se revisa la construcción esquemática a modo de laberinto del engaño para lograr un panorama visual de los elementos generales que corresponden a cada comedia que se estudia, de tal forma que ofrezca un comparativo visual de los aspectos técnicos de la construcción dramática y signica del engaño-desengaño que el autor desarrolló en cada trama.

La materia base para el contenido de cada laberinto parte del análisis textual de algunos diálogos de las comedias seleccionadas que los personajes expresan como juicios o enunciados que proyectan la voz del autor. Estos autocomentarios giran en torno al conflicto del engaño y la veracidad y tienen convergencia con pensamientos o aforismos de la filosofía de Séneca y de Baltasar Gracián. Al respecto, Emilio Blanco en la introducción de *Trescientos aforismos* (Gracián, 1998), menciona la preferencia del jesuita Gracián por escribir con formas de la llamada literatura menor: proverbios, axiomas, entre otros, ya que: “Todas esas formas, que implican juicios y verdades generales, normas éticas y consejos, confluyen en sus aforismos enriqueciendo contenidos, cargando la expresión de significado” (p. 8).

De eso se desprende que dichos autocomentarios de Juan Ruiz puedan tener resonancia en la línea crítica no solo como entretenimiento cortesano, sino como un móvil para inquietar mentes sobre su condición humana ante el engaño-desengaño.

5.1 La Estructura del Laberinto

De antemano, hay que distinguir a los laberintos naturales y los artificiales. De acuerdo con Santarcangeli (2000), los laberintos también pueden formarse de manera natural por erosiones de la tierra, flujos de agua o viento, como pueden ser túneles, cuevas, pasajes, etc.

Algunos se mantienen intactos y son muypreciados por intervenciones del hombre para fines sagrados o para exploración y estudio de dichas formaciones naturales. Lo que nos ocupa ahora son los laberintos artificiales que complican una intervención directa desde su construcción, la planeación e intención del mismo, el cual puede tener diversos fines y formas destacando cada uno por las características de su trayecto y nivel de complejidad. El autor especifica al respecto: “Non c'è limite alle forme del labirinto; e l'aspetto che acquisterà in una data epoca, in un determinato contesto sociale, sarà, sempre, la firma di uno stile, di una concezione di vita, di un modo di essere”⁸ (p. 27). Entendiendo por ello, que la apariencia que adquiera el laberinto siempre se correlaciona con su época, su contexto, expresando la esencia que lo nutre.

En la introducción del libro de Santarcangeli (2000), Umberto Eco resume que hay tres modelos básicos de laberintos: el *unicursale*, el *manierista* y el *rizoma* (p. XIII). Cada uno se define por la complejidad de su estructura y de sus salidas. La investigación parte de hacer la analogía de dichas estructuras con el tipo de mecanismos de engaños que se accionan en una comedia para identificar la ruta del engaño aplicada y encontrar su forma laberíntica. Sin embargo, Santarcangeli (2000) plantea la dificultad de establecer una definición que por completo abarque la diversidad y complejidad de los diferentes tipos de laberintos, pero si se trata de dar una definición se ha de iniciar con la idea de un camino sinuoso que requiere guía, en palabras del autor: “Percorso tortuoso, in cui talvolta è facile perdere il cammino senza una guida”⁹ (p. 27).

⁸ Para los fragmentos en italiano se utilizó Google Translate que, si bien es una herramienta útil, sus traducciones no siempre son precisas. Según Google Translate (s.f), el significado es: “[“No hay límite para las formas del laberinto; la apariencia que adquiera en una época determinada, en un contexto social determinado, será siempre la firma de un estilo, de una concepción de la vida, de una forma de ser” (p. 27).]

⁹ Según Google Translate (s.f), el significado es: [“Un camino sinuoso, donde a veces es fácil perderse sin guía” (p. 27)].

A partir de lo anterior, la construcción básica de un laberinto debe basarse en ciertas reglas generales que refieren a la contemplación de elementos que surgen de la concepción y estrategia para que funcione el laberinto. De acuerdo con Santarcangeli (2000), es relevante observar el enfoque que se le da al espacio, los giros y enigmas que componen un laberinto de acuerdo con su propósito: “Lo schema deve rispondere a due requisiti: essere intenzionale e avere un minimo di sistema; in altre parole, essere compleso e avere uno scopo”¹⁰ (p. 32). Según el autor, de ahí parten las características que los configuran: trayecto, bifurcaciones, el objetivo de su (s) centro(s) y de sus posibles salidas, las cuales establecen el esquema figurativo del mismo que responde a su sistema en complejidad y propósito.

Dentro de este marco, se identificarán dichas reglas a partir de la línea dramática que Juan Ruiz de Alarcón traza con el engaño-desengaño de cada comedia para obtener la proyección de su trayecto y su salida.

Al crear la metáfora del laberinto del engaño-desengaño para este trabajo, dichos elementos definen los rasgos que empatan con cada rubro, es decir, el trayecto del engaño se entrelaza por las acciones “engañosas” que el personaje construye para llegar a su objetivo. Las bifurcaciones se señalan por cada peripecia o acción engañosa que desvía o acerca al personaje de su objetivo final. Y del número y disposición de las bifurcaciones dependerá la complejidad del laberinto vinculado a la libertad de elección debido a la importancia que cobra, pues implica que hay opción de elegir. De acuerdo con Maravall (1975) “Elección es libertad, o, mejor dicho, es la versión de la libertad propia del hombre moderno” (p. 352). En el entendido de que para el hombre barroco dicha elección influye directamente en la construcción de su mundo, al mismo

¹⁰ Según Google Translate (s.f), el significado es: [“El esquema debe cumplir los requisitos: ser intencional y tener un mínimo de sistema; es decir, ser complejo y tener un propósito” (p. 32).]

tiempo conforma uno de los rasgos que le dan impulso a la determinación que tiene ante la vida, llena de contrastes.

De las evidencias anteriores, se analiza para la investigación cómo participa la libertad de elección en el trayecto del engaño de los personajes y las consecuencias que implica para la trama de la comedia dicha elección, así como su desengaño. Y se propone (de autoría propia) el diseño del laberinto con las siguientes fases:

- El trayecto del engaño en su conjunto da pauta para diseñar el tipo de laberinto de cada comedia.
- Las bifurcaciones las marcan las peripecias que sufre el protagonista principalmente.
- El centro o centros se delimitan por el fin que persigue el personaje al elaborar o padecer el engaño, según sea el caso.
- La existencia o no de una salida va directamente proporcional con el desenlace de la trama, lo cual indicará si el personaje queda atrapado en su laberinto o logra deshacer el embrollo.
- La verdad y la razón fungen como el hilo de Ariadna que guía hacia la salida, hacia la única verdad divina que siempre está presente.
- El desengaño se presenta tanto en el/los desengaño (s) dramático(s) como en la línea de pensamiento del desengaño barroco que proyecta el autor a través de los personajes en cada comedia.

Es decir, se propone la versión laberíntica del trayecto alarconiano en un imaginativo de la representación de las comedias estudiadas, donde la trama se torna en un laberinto, como imagen del mundo barroco que lo abarca todo. Al respecto, el padre Juan Eusebio Nieremberg

(1595-1658) de la Compañía de Jesús describió en su tratado *Curiosa, y oculta filosofía* (1649), un capítulo que denominó “El mundo es un laberinto poético”:

Plotino llamó al mundo Poesía de Dios. Yo añado, que este poema es como un laberinto, que por todas partes se lee, y haze sentido, y dicta su Autor...Asi imagino yo al mundo ser un Panegyrico de Dios con mil laberintos de sus excelencias, trabandose unas naturalezas con otras, publicando por todas partes sus grandes, ahora se consideren por los grados genericos, ahora por las diferencias ultimas, ahora por sus propios, ahora por sus accidentes; y de todas maneras haze su harmonia, y forman y componen algún Hymno Divino. De tantas maneras merece la grandeza de Dios ser alabada. Su Magestad Servida, su Omnipotencia temida, su Sabiduria respetada. (pp. 308-309)

Es el trayecto simbólico del hombre deambulando por sus veredas, lleno de confusiones, que busca esperanza y evadir los peligros en su recorrido por la vida eterna.

A partir de lo anterior, se propone un esquema de la comedia alarconiana que despliega el motivo del engaño-desengaño como principio estructurador en su transposición de un diseño visual laberíntico para representar de modo espacial los motivos que internan a los personajes, los desvíos, las repeticiones y la revelación final que la obra proyecta.

Los nodos laberínticos se diseñan metafóricamente de acuerdo con las etapas que dramáticamente van cruzando los personajes en su trayecto y el hilo de la verdad. Se representa con los diálogos de los personajes que implican juicios o consejos que refieren al engaño, desengaño y verdad, ya que se consideran dichos juicios, como se ha analizado en capítulos anteriores, como “autocomentarios” (Serralta, 1998b) con los cuales el autor, Juan Ruiz, transmite su línea de pensamiento en cada comedia.

Cada nodo simboliza las circunstancias que atraviesan los personajes y la correspondencia textual seleccionada va en concordancia con la función dramática dentro de su

trama. Cabe mencionar que el trayecto no es lineal. A partir de que cruzan la entrada, los personajes avanzan o regresan en la valoración de sus acciones engañosas o mentiras, basadas en su libre albedrío que los desvíen o ayudan a llegar a su objetivo final.

Enseguida se muestra, de autoría propia, el diseño espacial que parte del ejercicio metafórico de la posible descripción física y ambiental de cada nodo inspirado en la situación de la trama como un recorrido laberíntico.

5.1.1 El Laberinto en El Desdichado en Fingir

El diseño del laberinto para *El desdichado en fingir* se propone univiaro en espiral descendente que conduce a una cámara de crisis interior. Se toma la imagen en espiral como uno de los laberintos que surgen con un sentido ornamental, como indica Santarcangeli (2002), y que después representará el hábitat del monstruo semi bestial que se encuentra en el centro y que es derrotado por Teseo en Atenas:

La spirale, originariamente un puro motivo ornamentale, valse poi come rappresentazione di uno spazio nel cui centro intimo dimorava un mostro semibestiale, che vuole sacrifici umano ed è stato felicemente vinto da Teseo d'Atene [...] Idee simili, di cui non c'è tradizione manifesta, debbono avere accompagnato sin dagli inizi l'adozione di tali raffigurazioni nell'Europa del Nord¹¹. (p.98)

La espiral se propone descendente en el sentido de reproducir la caída metafórica de Arsenio desde el momento en que se ha dejado llevar por el amor sin razonar ni medir consecuencias de suplantar la identidad de Arnesto. Por amor, decide fingir y es lo que lo interna

¹¹Según Google Translate (s.f), el significado es: [La espiral, en un principio puramente ornamental, fue posteriormente utilizada como representación de un espacio en cuyo centro más interno habitaba un monstruo semibestial, que quería sacrificios humanos y fue felizmente derrotado por Teseo de Atenas [...] Ideas similares, de las que no existe una tradición manifiesta, debieron acompañar la adopción de tales representaciones en el norte de Europa desde el principio. (p. 98)]

en el laberinto hasta caer al centro en su desdicha. El diálogo de Sancho también ilustra este espiral ante los males que le ha llevado seguir los pasos de su amo, a quien con su reflexión le hace ver que están atrapados y no ve la salida. Acto II.

SANCHO Si empieza a caer un hombre,
hasta el postre mal no para. (vv. 1311-1312)

Más adelante, en el acto III, Persio intenta seducir a Ardenia con el doble juego que le propone de fingir ser amantes, la situación confunde a Ardenia, por una parte no quiere fingir y por otra, sospecha que el fingimiento de Persio no es falso. Es un instante que refleja la complejidad que toma el enredo. Ardenia identifica ese juego dentro de un laberinto. En un aparte expresa:

ARDENIA (El hilo vuelve a tomar,
no hay quien lo saque de amor.) (vv. 1657-1658)

Tabla No. 5

Diseño laberíntico de *El desdichado en fingir* de Juan Ruiz de Alarcón (2024).

Nodo laberíntico	Correspondencia textual	Función dramática	Diseño espacial
Portal de las caretas	<p>vv. 3-4 Arseno: Con un príncipe, ¿quién puede, / bella Ardenia, competir?</p> <p style="text-align: center;">vv. 178-181</p> <p>Ardenia: Con este enredo/ pienso, Inés, que guardar puedo/ del Príncipe la honra mía,/ y asegurar a mi bien.</p>	Planteamiento Suplantación del ser como estrategia de supervivencia emocional de Ardenia y Arseno.	Arco múltiple con espejos enfrentados
Corredor de la Fortuna	<p>vv. 708-709 Persio: ¿Ves cómo el haber hallado/ ventura en buscarla está?</p> <p>vv. 1009-1016 Arseno: Bien se hecha de ver, Fortuna,/ cuán ciega tus dones das,[...] Bien se hecha de ver, Amor,/ tu niñez y seso poco,/ pues que castigas por poco/ a quien te sirve mejor.</p> <p>vv. 843-844 Príncipe: [...] que es galán, ella mujer,/ ciego amor, yo desdichado.</p>	<p>Presenta fuerzas externas.</p> <p>Aparece Persio cazador de fortunas/ Arsenio entre Celia y Ardenia.</p> <p>Príncipe enamorado de Ardenia, celoso.</p>	<p>Pasillo inclinado con puertas aleatorias</p>
Tentación del amor	v.182 Inés: A mucho te obliga amor.	Hipérbole pasional	Sala circular con murales de fuego

		vv. 845-846 Príncipe: ¿Qué haré? ¡Que estoy sin seso,/estoy por dalle la muerte! vv. 1409-1420 Persio: No puedo abstenerme ya/ del agua estando sediento.	Ardenia busca a Arseno Persio se declara con Ardenia Príncipe quiere a Ardenia	
Cámara de la conciencia		vv. 897-900 Arseno: Príncipe, un agravio tal/ no es de tu pecho real,/ más valdrá al fin la verdad. vv.1079- 1080 Arseno: Ojos, ¿qué es esto que veis?/ Alma, decid la verdad. vv. 1391-1994 Tristán: Con todo, / señor, no me satisfago,/ que es la verdad enemigo/ muy fuerte, y si a eso vinieras,/ sospecho que no tuvieras/ al Príncipe por amigo. vv. 2077-2078 Celia: La razón / y la verdad no tienen miedo/ y así nunca hablaron quedo.	Reflexión verdad interior Primacía de la razón sobre la ficción/mentira Verdad invencible	Galería oscura
Escalera de la caída		vv.1311 Sancho: Si empieza a caer un hombre, / hasta el postrer mal no para. vv. 1345-1348 Tristán: Plega a Dios que años sin cuenta/ te dure tanta ventura,/ que yo no juzgo segura/dicha con tal fundamento.	Desplome moral (degradación progresiva)	Escalinata espiral
Galerón del Ingenio		vv. 1365- 1368 Persio: Todo puede prevenillo/ buen ingenio y bien cuidado,/ mi engaño va bien fundado,/ nada puede descubrillo.	Transición dramática Defensa racional del fingir. (engaño argumentado)	Paredes móviles
Pasillo del enfrentamiento		vv. 1429-1432 Tristán: Tiempo, lugar y ventura [...]gozar de la coyuntura vv. 1757-1760 Persio: La lengua siempre interpreta/ lo que siente el corazón. Ardenia: Tal vez declara intención/ contraria de la secreta. vv. 1944-1945 Príncipe: Que me quiera es mi intención,/ del modo que yo la quiero.	Clímax ascendente Revelación afectiva (lengua-corazón) oportunidad	Espacio cuadrado aristas de la verdad
Cripta de la verdad		vv. 2069-2079 Celia: Ingrato, ¿no consideras/ que aunque de mi te escondieras,/ al fin te ha de hallar la muerte? vv. 2804-2807 Arseno: Fingilo, señor, y he sido/ en fingir tan desdichado/como tú has visto, y de todo/ doy el amor por descargo.	Desengaño dramático Tristán revela a Justino quién es Persio. Celia enfrenta a Persio y va con el Príncipe. Arseno y Persio reconocen su error. El verdadero Arnesto hace presencia.	Cámara de piedra y luz cenital

	(vv. 2627-2628). Arnesto: callaré y veré el fin desto,/ que estoy confuso y perdido”		
Salida de luz	vv. 1489-1492 Ardenia: (Quien tiene amor mal sosiega,/ y menos quien da en celar,/ y menos quien a tocar,/ cual yo, un desengaño llega.) vv.2568-2569 Inés: Muchos engaños requiere/ el sustentar un engaño. vv. 2809-2810 Ardenia: Respondo que a tales casos/ obliga a una mujer noble/ un príncipe enamorado.	Desenlace final Las pasiones debilitan la razón Libre albedrío	Pasillo, hacia la luz.

Nota: Tabla 5 de mi autoría basado en fragmentos de la obra *El desdichado en fingir* de Juan Ruiz de Alarcón (2024) y en la figura 16 de Santarcangeli (2000, p. 99). (Ver imagen del laberinto en Anexo C1).

La tabla 5 muestra el nodo inicial por el que entran los personajes al laberinto denominado “Portal de las caretas”, siendo que es la fase donde se presentan los personajes. El primer diálogo de Arsenio no busca respuesta, busca provocar una acción. Son jóvenes enamorados, solos, en la noche y la idea de respetar las normas no pasa por su cabeza. Arsenio ejerce sus galanteos para pedirle a Ardenia que le demuestre su amor rechazando al Príncipe y la dama enamorada cae en sus redes. Ardenia ejerce su libertad de acción, ingenia su traza estratégicamente para conseguir quedarse con Arsenio sin perder la honra. Lo que funciona dramáticamente para establecer el planteamiento de la trama que será a través de la suplantación de ser. Una vez internos en este tipo de laberinto univiario, explica Santarcangeli (2000) se “obliga a percorrere tutta l'estensione e ha al centro lórmai nota scena di Teseo che uccide il Minotauro con una clava”¹² (p. 183). No hay vuelta atrás, Arsenio y Ardenia deben atenerse a las consecuencias que propician con su engaño. El diseño espacial viene a reforzar la idea de la

¹²Según Google Translate (s.f), el significado es: [“obliga a recorrerlo en toda su longitud y tiene en su centro la ya conocida escena de Teseo matando al Minotauro con un garrote” (p. 183)].

suplantación de ser con los espejos enfrentados que rebotan la misma imagen, simula el espejismo de su ilusión por salir librados de su embrollo.

En el nodo “*Corredor de Fortuna*”, donde transitan los tres galanes de la comedia y expresan la cara tan adversa y próspera que les ha puesto la Fortuna. “Aseguran unos que la Fortuna, como está ciega y aun loca, lo revuelve todo cada día, no dexando cosa en su lugar ni tiempo” (Gracián, 2002, I, p. 154). Mientras que todo indica que para Persio la Fortuna está a su favor, Arseno la cuestiona y el Príncipe se siente desafortunado en el amor.

Arseno lamenta el infortunado plan de Ardenia ya que no sólo enfrenta al Príncipe sino a Persio (su verdadero antagónico). Juan Ruiz activa el juego dramático con este último personaje engañador que va de la mano de la buena Fortuna, aparentemente, con tal ímpetu que destaca en protagonismo. El juego engañoso que construye Alarcón para Persio conlleva la total visión graciana donde, de acuerdo con Gálvez Aguirre (2022)

La inclusión de la fortuna y la providencia, en peculiar relación con el comportamiento ético y la aproximación a la historia, pondrá de manifiesto una relación compleja entre distintas concepciones de la temporalidad que implícitamente obran en la constitución heroica del sujeto. (p. 79)

Consecuencia de ello, en el transcurso de la trama, ese mismo vuelo que eleva al personaje será el que se vierta en caída. El antagonismo de este personaje ejerce la tensión dramática en la trama para abastecer el conflicto de la comedia.

Es, por tanto, que el espacio se diseña con puertas aleatorias que abren o cierran inesperadamente, en alusión a que en un abrir y cerrar una puerta la situación para los personajes puede tornarse con drásticos cambios relacionados a la jerarquía y tipología del engaño de cada personaje. Así mismo las puertas de la Fortuna conectan con las del Amor.

En el siguiente nodo “Tentación del amor”, Juan Ruiz reafirma a través de los personajes, los lances desaforados que provoca el amor. En este caso se seleccionan dos diálogos que en relación con el tema lo señalan. El primero emitido por Inés que siendo criada de Ardenia es quien expresa a manera de advertencia a su dueña que sus acciones son arrebatos de amor. Es consejera, sus comentarios no necesariamente los escucha su dueña, funge más como un elemento observador y delator de las buenas o malas acciones de su ama, más para recordar al lector/público los límites del honor. En otra dirección pero no menos delicada en los temas del deber, es el diálogo del Príncipe que se muestra absorto en sus emociones y fuera de control. Los sentidos nublan la razón de los personajes, los errores que cometen son impulsados por amor, con un tono de hipérbole pasional, desencadenan peripecias que dramáticamente colocan a los personajes hacia el abismo del laberinto desviándolos de su objetivo: El Príncipe quiere a Ardenia y es capaz de matar por ella. Persio se le declara a Ardenia aún y cuando ésta cree que es su hermano, Ardenia sale de noche, va al hospital de locos y a la cárcel para ver a Arsenio. Por ello miente a su padre, finge que Arsenio es su hermano y su hermano verdadero dice ser un peregrino. El espacio metafórico de este nodo se figura en una sala circular con murales de fuego, a manera de que con la llama viva del amor se yerran los asuntos de elección. “Es la pasión enemiga declarada de la cordura, y por consiguiente, de la elección. Nunca atiende a la conveniencia, sino a su afecto, y estima más salir con su antojo que con el acierto” (Gracián, 1988, D 10, p. 79).

En el nodo “Cámara de la conciencia” cada diálogo que se ejemplifica atiende circunstancias diferentes de la trama, pero Juan Ruiz expresa en ellos la línea que sustenta su pensamiento crítico al hacer énfasis en que la verdad es invencible, que siempre sale a relucir. En el primer ejemplo, Arsenio aunque ha cometido un acto grave al usurpar una identidad, reclama al Príncipe que su deber antes de juzgar es conocer la verdad. Es un atisbo de conciencia

que Arseno tiene al ver el fallo de sus acciones, no lo escuchan y lo envían de castigo al hospital de locos, hecho que Von der Walde (2007) interpreta “como la metafórica concreción por parte del dramaturgo, de lo realizado por su personaje, esto es, la “locura” del fingimiento” (p. 252). Pues ciertamente, la “locura” de usurpar la identidad de otro, es un acto que rebasa el atrevimiento de un enamorado al intentar allanar la morada de la dama y faltar al honor de la familia. La premisa de la obra se expresa a través de la voz que Alarcón da a todos los personajes, ejemplo de ello está en la reflexión que comparte Arseno al Príncipe y que aplica para él mismo: “más valdrá al fin la verdad” (v. 900). Y en el diálogo de Tristán, Alarcón reafirma “que es la verdad enemigo muy fuerte” (vv.1393-1394). Los comentarios de Tristán como consejero, apuntan las faltas que su amo comete y más por involucrarse con los intereses del Príncipe. El hecho de que el antagonismo de Persio con Arseno, se subraye con el éxito de las acciones del primero contra el fracaso de las acciones de Arseno, va creando una atmósfera en la trama donde todo es falso, nadie es quien dice ser. El Príncipe finge ser justo, pero ve por sus intereses; Ardenia finge que Arseno es su hermano; Justino no distingue quién es su hijo, etcétera. En el segundo diálogo de Arseno se ejemplifica una expresión que refiere al conocimiento de que los sentidos nos engañan y hay que saber escuchar en nuestro interior, como recinto de la verdad. Celia por su parte, interviene como elemento alterno que tiene antecedentes con los galanes principales y funciona en la estructura dramática como pivote para que se devuelen todas las mentiras. Es un ejemplo de personaje que apela a la razón y la verdad para enfrentar cualquier situación.

Una galería oscura representa este nodo, como espacio dual que permite que su oscuridad invite a la reflexión para visualizar su luz interior o transitar por el lado oscuro, fuera de la norma y de lo torcido del engaño (Vilchez, 1976). Cuestión del libre albedrío.

“Escalera de la caída” es un nodo donde se visualiza como van desplomándose moralmente los personajes. Sancho contempla el panorama de lo que han provocado las acciones de su amo y deja en claro el descenso de su trayecto que no los conduce a nada.

En la complejidad de este tipo de laberinto, Rodríguez de la Flor (2005) , cita el abismo en abismo que propone el emblemático Lorea, en su empresa sobre la confusión y mala conciencia del pecador de *abyssō in abyssum* [abismo en abismo]:

Son los negocios de los pecadores un laberinto confuso, y una confusión perpetua, sin tener alivio en ella, antes sí, de uno en otro nuevos precipicios. Abismo profundo llamó San Bernardo a la conciencia del hombre... No se quieta el corazón humano en cosa alguna, un pecado le es escala para subir a otro, y lo que debiera ser escarmiento para mejorarle, le es cebo para seguir el falso deleite de las culpas. (D. Lorea citado en Rodríguez de la Flor, 2005, p. 88)

Son nuevamente los criados de los protagonistas que advierten o anuncian las desventuras de sus amos y funciona dramáticamente para mostrar la paradoja del héroe que es desdichado (antihéroe) frente a su antagonista embaucador triunfante. Si la virtud no acompaña la fortuna es cuestión de tiempo para que ésta se le revierta, la teatralidad del desplome se ilustra ante el lector/público. Cada personaje desciende a su ritmo y el impacto de su caída o salvación se devela hasta el final de la comedia.

El elemento de la espiral simboliza el recorrido de los personajes que transitan una y otra vez el camino que los interna más al centro de su ruina, guiados por su libre albedrío.

El nodo “Galerón del ingenio” se representa principalmente con Persio, si bien Ardenia es la promotora principal de desatar el enredo de esta comedia con la estrategia de que su amado suplante la identidad de su hermano, será Persio quien hará gala de todas las artimañas necesarias para apropiarse de la situación hasta los últimos momentos en que es descubierto. En

el fragmento que se cita, Persio asegura el éxito por saber argumentar bien su engaño. Alarcón construye el carácter ingenioso de Persio, de acuerdo con el pensamiento de Gracián (2002) “Fácil es adelantar lo comenzado; arduo el inventar, y después de tanto, cerca de lo insuperable, aunque no todo lo que se prosigue se adelanta” (Discurso I, p. 115). De eso se desprende que la confianza que va adquiriendo Persio en el dominio de la situación, lo lleva a acelerar los resultados. Es un punto de transición dramático que da paso al ascenso del clímax de la obra donde el caos atrapa a los protagonistas. Las paredes móviles e inestables anuncian la entrada al punto de mayor confusión del laberinto.

En el nodo “Pasillo del enfrentamiento”, al llegar a este nodo, todos los hilos de la trama están tensos y es inevitable el enfrentamiento de los personajes. Previsto lo anterior, Tristán alienta a Persio a conquistar a Ardenia siempre y cuando sea cuidadoso para saber elegir el momento justo de entrar en acción y lo instruye en el amor cortés. Esto se alinea al pensamiento de Séneca (2023) desarrollado en su Tratado *La tranquilidad del ánimo*, donde expresa la importancia de elegir sabiamente las oportunidades para hacer notar que la impaciencia del hombre lo puede echar todo a perder por lo que dice: “hay unos que en confianza de su elocuencia se despeñan; [...] y algunos no saben poner límite a la graciosidad, ni abstenerse de peligrosas chocarrerías” (Libro III, cap. IV). Juan Ruiz construye el ascenso climático de la comedia llevando al límite del fingimiento a los personajes. Persio y Ardenia, donde el primero se muestra visceral, desesperado por estar en amores con la dama la acosa y Ardenia ante las circunstancias es audaz e inteligente para librarse de la situación. A través de ellos, por una parte, el autor manifiesta implícita la dualidad de la palabra, el cuidado de saber atenderla en su veracidad si surge del corazón o de la razón. Y por otra, muestra el juego de las apariencias ante la confusión de que nada es lo que parece.

El Príncipe, de manera transversal en la trama, no encuentra ocasión para acercarse a Ardenia y se verá igualmente precipitado en provocarla. De acuerdo con Gálvez Aguirre (2022) “La conciencia de la fragilidad de las obras humanas sigue guiando el comportamiento político netamente barroco” (p. 80). Lo que atiende a la expresión vanidosa e impropia del Príncipe faltó de juicios y descuidando su deber ser.

Se diseña el área en cuadrado por contener momentos precisos de los personajes que de acuerdo con el acierto con que estos gozan de la coyuntura su destino habrá de atraparse o no en las aristas engañosas de este nodo.

El nodo “Cripta de la verdad” no hay manera de evitarlo, todos los caminos conducen a él. Ya se mencionaba a Celia como personaje testigo y víctima de los demás, no por ello débil, ya que su fortaleza es mantenerse firme y enfrentarlos con su verdad, que es la de todos. Enfrenta a Persio, mayor embaucador de esta comedia, para recordarle irónicamente que todas sus tretas son inútiles (de cualquier forma lo encontrará la muerte, el desengaño).

Arseno reflexiona sobre el daño de su engaño, justifica que el móvil de sus acciones fue el amor. Es momento del desengaño dramático donde se enfrentan todos los personajes para aclarar el enredo y la autoridad restituye el orden. El verdadero Arnesto, tiene presencia casi al final de la comedia, llega cargado de secretos, disfrazado de peregrino y su sorpresa es tal al encontrar su identidad usurpada, pues no reconoce qué pasa y decide observar un tanto incógnito, atrapado en el laberinto: “callaré y veré el fin desto,/ que estoy confuso y perdido” (vv. 2627-2628). Juan Ruiz, hace énfasis en la anagnórisis de los personajes destacando los aspectos relacionados al título de la comedia: la desdicha a la que arrastra el fingir.

El espacio revela los contrastes de la aspereza de la realidad que construyeron con sus falsos deseos y la luz de la verdad, un halo inamovible, que siempre estuvo ahí.

En el espacio contiguo se encuentra el nodo “Salida de Luz”, al cual llegan conmovidos por sus reflexiones. La misma Ardenia al final expone sus razones, es el hilo de la verdad que sale a relucir con franqueza ante los demás y su deseo de quedarse con Arsenio, para que el Príncipe les conceda unirse en matrimonio. La comedia muestra que si bien la mentira es táctica de supervivencia en los lances de amor, también puede ser la ruta de la perdición. Transitar por los senderos de la luz (de la verdad), siempre abrirá los caminos.

5.1.2 El Laberinto en *La Verdad Sospechosa*

Para estructurar el diseño de *La verdad sospechosa*, a diferencia del anterior en espiral, este toma la forma de un laberinto circular con cuatro entradas, vueltas rectangulares, acercándose al centro sucesión de arcos que generan vértigo. La estructura perfectamente confeccionada en esta comedia prepara el terreno desde las primeras escenas con la presentación de los personajes que expresan en un aparente dialogo su forma de ver el mundo. Así Tristán con don García conversan sobre la vestimenta y sus pormenores que afectan la figura de quien la porta, dan sus opiniones y en ese arreglar el mundo con el que no en todo concuerdan, expresa Tristán: “Y esto me tiene confuso:/ todos dicen que se holgaran/ de que valonas se usaran/ y nadie comienza el uso” (vv. 281-284). Si bien, como se mencionó en el tema de la comedia que el amor detona sus acciones, Jacinta responde de manera pícara y ambigua más para dar entrada que no tanto al rechazo, cuando don García le pide licencia para amarla y le responde: “para querer/ no pienso que ha menester/licencia la voluntad” (vv. 542-544). Y más adelante, casi para cerrar el segundo acto, ante el arrojo de amor con que se ha entregado don García, Jacinta en medio del embrollo en que se han metido, le dice:

JACINTA	¡Casi aún no visto me habéis y ya os mostráis tan perdido!	(vv. 2060-2061)
---------	---	-----------------

¿Es Jacinta quien tiene el hilo de la verdad, quien guía a Don García? La confusión de nombres juega con el trayecto de los personajes, Lucrecia abrumada por la situación, exclama en un aparte: “Confusa quedo” (v. 2141). Así, don García, se interna en un sistema de duplicaciones y recovecos que lo desvían mientras cree ir por el camino correcto. “Cada decisión de don García es un embuste nuevo” (Arellano, 2024, pp. 47-49). Incluso él ya no puede sostener los enredos que a su padre le ha dicho y lo reconoce ante Tristán, cuando le dice: “Perdido me vi” (v. 2280). Al final queda atrapado en un centro oscuro, al que cae como en un pozo dramático, simbólico, al que no supo cómo llegó y no pudo salir.

JACINTA: ¿Qué importa que verdad sea,
Si el que la dice sois vos?
Que la boca mentirosa
Incurre en tan torpe mengua
que solamente en su lengua
es la verdad sospechosa. (vv. 2624-2629)

Tabla 6

Diseño laberíntico de *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón (2024).

Nodo laberíntico	Correspondencia textual	Función dramática	Diseño espacial
Vestíbulo del engaño	vv.1354-1358 Isabel: [...] qué te admira/ que quien a obligar aspira [...] se valga de una mentira?	juego de mentiras como instrumento seductor para el planteamiento	Entrada múltiple con pasillos que parecen rectos pero se alejan
Galería del oficio cortesano	vv. 177- 180 Letrado: Mas en la corte mejor/ su enmienda esperar podemos/donde tan validas vemos/ las escuelas del honor. vv. 2882-2885 don Beltrán: [...] dí, ¿qué gusto sacas/ de mentir tan sin recato?/	La corte como “escuela del engaño”	Corredor amplio con trampas en las paredes
Salón de las ficciones	vv. v- 665-748 don García: Entre las opacas sombras/ y opacidades	Multiplicación de mentiras para ocultar las anteriores, como la fiesta y su matrimonio	Convergencia de ciertos arcos que generan sensación de vacío

		espesas/ que el Soto formaba de olmas,[...]	
Pasadizo de contención		vv. 1472-1479 don Beltrán: [...] lo que importa es desmentir esta fama con los hechos,/ pensar que este es otro mundo,/ hablar poco y verdadero, [...]	El padre tratando de buscar solución. Restituir el crédito mediante obras, arreglar un matrimonio conveniente.
Cámara autodestrucción	de	vv. 1744-1747 Don García: ¡Qué fácil de persuadir/ quien tiene amor suele ser!/ Y, ¡qué fácil en creer/ el que no sabe mentir! vv. 2556-2559 Jacinta: Pensar por donaire puede,/ cuando no daña, el mentir;/ mas no se puede sufrir/ cuando ese límite excede.	Clímax Presenta la soberbia del mentiroso, que se cree incapaz de caer en un engaño. Límites del engaño
Foso de la sospecha		vv. 2784-2885 Tristán: [...]Mas, ¿a quién no engañarán/ mentiras tan bien trovadas? vv. 2278-2279 Tristán: [...] El que miente ha menester gran ingenio y gran memoria. vv. 2353-2355 Jacinta: Quizá no eres engañada,/ que la verdad no es vedada/ a la boca mentirosa.	Fortaleza de la mentira prepara el clímax de la obra. Reputación negativa
Ausencia de salida		vv. 3009-3011 Don Juan de Luna: [...] que el cielo ayuda/ la verdad más oculta y premiada/ dilación pudo haber, pero no duda. vv. 3108-3112 Tristán: Y aquí verás cuán engañosa/ es la mentira, y verá/ el Senado que en la boca/ del que mentir acostumbra,/ es <i>La verdad sospechosa</i> .	La obra no tiene en este caso, el final feliz para el protagoníco. Desengaño dramático Efecto de malentendidos y mentiras

Nota: Tabla 6 de mi autoría basado en fragmentos de la obra *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón (2024) y en la figura 55 de Santarcangeli (2000, p. 234). (Ver imagen del laberinto en Anexo C2).

El trayecto del laberinto que visualiza la Tabla 6 desde la nominación de los nodos indica el dominio de la ficción y el engaño sobre la verdad.

En el nodo “Vestíbulo del engaño” se presenta el panorama social al inicio la comedia. El planteamiento dramático contempla el juego seductor de las apariencias, de las mentiras y cómo lo enfrentan los personajes. Don Beltrán para cubrir el vicio de su hijo y don García con el galanteo hacia la dama, todo ello enmarcado con el preámbulo en tono de burla que tiene con Tristán acerca de los protocolos del bien vestir y del dinero. El diálogo de Isabel, resume la claridad de cómo se deben tomar las cosas a partir de quién las hace y dice.

El diseño espacial de este nodo tiene cuatro entradas, sus pasillos con vueltas rectangulares hacen perder la noción de la dirección en que se avanza, son tan engañosas como los que se internan que tienen por costumbre mentir para conseguir sus objetivos.

En “Galería del oficio cortesano” es el nodo se aprecia cómo impera la razón sobre los sentidos, lo más sublime que un hombre puede anhelar, para oponer resistencia a las falsedades que se enfrenta en la vida, específicamente en la corte. Así que la regla del comportamiento se determinaba a partir de la apariencia externa y por el parecer de los demás. Campbell (2012), al respecto apunta:

Debido a que la virtud, suscitada por el uso de la recta razón, es el único bien y conduce a la libertad interior, el dramaturgo, como los estoicos, plantea la idea de los bienes indiferentes (la belleza, la riqueza, el poder) y repudia las actitudes negativas hacia el próximo (las habladurías, los engaños, la envidia). (p. 29)

El conflicto dramático se presenta a partir de la tensión de don Beltrán con su hijo para anticiparse a los problemas que observa que se avecinan por las acciones de su hijo, con una crítica irónica y clara sobre la corte que contradice con su estrategia de solucionar las cosas antes de que se revele el vicio de su hijo. La metáfora de este espacio es un corredor amplio con

trampas en las paredes, la susceptibilidad de caer en ellas radica en la premura irracional de las decisiones del personaje que lo transita.

El nodo “Salón de las ficciones” es un espacio lúdico que se permite el autor para el deleite del *imaginatio vera*, a través de la capacidad creativa y fantástica del personaje de don García para influir en la realidad y resolver su obstáculos. Bien comienza su relato de la fiesta en el río “entre las opacas sombras” que se observa como conexión metafórica a su intención de oculta mentira de acuerdo con Vilchez (1976). El espacio se ubica tras ante sucesión de arcos que generan sensación de vacío.

En el nodo “Pasadizo de contención” se ilustra con el juicio de don Beltrán, ya que permite afirmar la influencia del neoestocismo barroco que se refleja en los personajes siendo que “empuja a sus damas y galanes a la consecución de un carácter que los defina y les conduzca a un óptimo desenlace” (Josa, 2007, p. 10) para dominar las cosas aún y cuando no dependen de ellos, con impulsos que rompen las reglas, de ahí el diálogo que se cita en el nodo: “lo que importa es desmentir esta fama con los hechos ” (v. 1472). Con ello trata de anticiparse a los problemas que puede acarrear el vicio de su hijo, y cree tener el control al ocuparse de ello. Desde diferente aspecto, padre e hijo son iguales al tratar de seducir con mentiras, el primero por cuidar las apariencias y el segundo por diversión.

En el nodo “Cámara de autodestrucción” el ensimismamiento de don García lo ciega ante las circunstancias reales, no se entera del malentendido en que ha caído y eso lo expone al ridículo, pese a ello, se burla de los que son presa fácil del engaño. El vanagloriarse de su habilidad, desmiente a su vez lo que está diciendo, ya que como buen mentiroso ha caído en un engaño. Por su parte, Jacinta quien ha observado cada paso de don García, es quien identifica el exceso ya impermisible de la mentira de don García, delineando cuándo puede ésta exceder el límite. Hecho que participa en la decisión de Jacinta para no quedarse al final con don García.

En La verdad sospechosa, menciona Whicker (1996), Juan Ruiz tiene un interés explícito en exponer el engaño, moralmente, razón por la cual, don García se enfrenta al resultado de sus propias acciones. “is also a play with an explicit interest in evaluating deceit in moral terms, so that, at its close, don García is unambiguously presented to the audience as the autor of his own downfall”¹³ (p. 60).

El ritmo de la comedia se acelera, se entrelazan todas las confusiones para el momento climático de la misma. La confianza peca en soberbia del personaje y se instala en un espacio circular con sonidos envolventes que no le permiten escuchar a los demás, regodeándose en sí mismo.

Foso de la sospecha. En este nodo se devela el peso de la falsedad. Por bien armada que se presente hay elementos que la delatan como la inconsistencia de la memoria que en el momento en que se debilita se convierte en su delator. Y los detalles que una mala memoria deja escapar son aspectos que generan sospecha y duda de que alguien miente. Es el mismo Tristán quien en diferentes momentos le recuerda a su amo los aspectos que ha descuidado para llevar a cabo su empresa engañosa, al mismo tiempo que alaba el éxito de las mismas.

Juan Ruiz destaca los diálogos de Jacinta quien ha vigilado las acciones engañosas de don García cuando identifica que si bien es mentiroso don García, también le da el beneficio de la duda (se puede decir que impera con esos aspectos el pensamiento barroco). Al respecto, Rodríguez de la Flor (2005) reafirma:

¹³ [“es también una obra con un interés explícito en evaluar el engaño en términos morales, de modo que, al final, don García se presenta inequívocamente al público como el autor de su propia caída” (p. 60).] (Traducción propia).

La acción -más la que se califica de moral- del hombre en el mundo requiere incluso para realizarse el que, en una típica torsión barroca de los afectos, la verdad misma se vea precisada de dotarse del instrumental ejecutivo del propio engaño. (p. 197)

El enfrentamiento de situaciones que en dado momento pueden tornarse ambiguas reside el tono cómico de las escenas ya que generan malentendidos donde el público a diferencia de los personajes, tiene la información completa y capta cómo los personajes caen en el error o en la equivocación. Juan Ruiz lleva hasta sus últimas consecuencias el intercambio de este tipo de acciones para estructurar el clímax de la comedia, donde las dos damas tratan de averiguar las intenciones de don García. Mientras este último quiere hablar con su enamorada que no reconoce y no la nombra correctamente, impide que salga de su error y quede expuesto ante todos.

El espacio oscuro sin aparente salida, atrapa a los personajes en su profundidad cada vez que estos se alejan de la verdad y no actúan conforme al contenido real de su corazón. El confiar en el dominio del engaño no exime a don García de caer en él y es lo que opaca su propia luz de la verdad.

Ausencia de salida: El final del laberinto acorde al cierre que tiene el personaje protagonista, queda sin salida, no resuelve para sí su objetivo y se atiene al orden que la autoridad reestablece. El autor expone el panorama social en que están inmersos, de tal manera, que la teatralización de ello, se encamine desde su planteamiento hasta la anagnorisis de la visión del desengaño que se contrapone a su realidad. (Ver en Anexo 6 la propuesta visual de este laberinto).

Don García, protagonista de la comedia pasa por todos los recovecos del laberinto, pero no es capaz de llegar al centro (que es el interior de él mismo). Por lo cual cree que se va abriendo brecha, pero parece caer en el abismo encaminado por el lado oscuro del engaño. El centro que

simboliza, menciona Santarcangeli (2000), es como punto de intersección con el Cielo, la Tierra o el Infierno:

Il centro, sintende, e anche un luogo geografico; nel caso del labirinto, un punto de'intersezione fra laTerra e gli Inferri o addrittura fra i tre regni del Cielo, della Terra e dell'Inferno¹⁴. (p. 146)

La constancia del laberinto de esta obra muestra la dificultad de distinguir entre apariencia y realidad, incluso para el que se cree experto en mentir., pues la mente corre el riesgo de perder la noción de la realidad.

Juan Ruiz, en esta ficción diseña el espacio cortesano con su poder legítimo y su estrategia del engaño. La declaración no es directa, dando lugar a la construcción de una teatralidad donde se ha instalado la mentira como mecanismo defensivo en una sociedad que lo exige, que se preocupa por cuidar las apariencias. Al fin y al cabo, si no es posible identificar la verdad, quien puede negar que no es sospechosa la verdad.

Insondable contradicción. Sólo creemos en la verdad mientras estamos en el error, pero cuando buscamos a aquella encontramos que nada hay fuera de éste. La única verdad es que no hay verdad y ni siquiera ésa, ya que sólo es sospecha. El escepticismo mezclado con la concepción indigna de la realidad son las causas de este tono amargo que el desengaño deposita en nosotros. (Quirós Casado, 1988, p. 19)

5.1.3 El Laberinto en Los Empeños de un Engaño

El diseño de *Los empeños de un engaño* se visualiza como un laberinto circular tipo romano, con representaciones en mosaico romano, murallas almenadas, cuatro torres, tiene

¹⁴Según Google Translate (s.f), el significado es: [El centro por supuesto, también es una ubicación geográfica; en el caso del laberinto, un punto de intersección entre la Tierra y el Infierno, o incluso entre los tres reinos del Cielo, Tierra y el Infierno. (p. 146)].

espacios vacíos que no se comunican con el camino, una entrada, un centro de la verdad y niveles concéntricos con vueltas rectangulares. Inspirado en la fig. 27 de Santarcangeli (2000).

En esta comedia también los personajes, de una u otra manera, indican cómo se encuentran o qué los mueve dentro del laberinto. De inicio, Campana cuando sube por el balcón de Leonor pensando encontrar a la criada y ve a la dama reacciona:

CAMPANA Pero, ¿qué miro? Sospecho
que en el puerto me he perdido. (vv. 79-80)

El Marqués, flechado de amor por Leonor, aclara a don Diego que no pise terreno ajeno, pues le indica, “allí vivo y allí muero,/ ella es el norte que sigo” (vv. 301-302). Teodora por su parte, no ve más remedio que confesar su secreto de amor a Leonor, reconoce con ello el enredo en que está metida, y no sabe qué acciones tomar, le dice: “Esta es de mi confusión/ la causa, y de que tu hermano/ conquiste mi pecho en vano” (vv. 661-663). Don Sancho, personaje guardián del honor, se preocupa por su hermana Leonor y el de su familia, llega un momento en que se ve perdido y expresa en un aparte: “(No sé lo que hemos de hacer. / En gran confusión me veo...) (vv. 1786-1787). Hay un diálogo de don Diego con Teodora, donde le explica las razones de su engaño, que tiene relación con el encierro o callejón sin salida al que le ha llevado mentir, pues si bien, su estancia en la casa de Leonor y después en un hostal por estar mal herido, lo apartaron de Teodora, lo ha soportado por la fuerza del amor que le tiene y así se lo justifica:

DON DIEGO Dices bien, que grillos tuve
por tu amor apetecidos,
que era más daño perderte
libre que verte cautivo. (vv. 2452-2455)

Esto implica que tendrá que llegar al centro que lo conecta con la salida del laberinto, siendo que el hilo que lo dirige en su trayecto es el amor, lo obliga a avanzar en su interior. Una

metáfora de retorno que se apega a la reflexión, momento de anagnórisis que será lo que redirige sus pasos para encontrar la verdad.

DON DIEGO: ¡Que a tan infeliz estado
me haya podido traer
mi engaño, que viendo el daño,
ni puedo huir ni esperar,
porque advierta, a mi pesar,
los empeños de un engaño! (vv. 1502-1507)

Tabla 7

Diseño laberíntico de Los empeños de un engaño de Juan Ruiz de Alarcón (2024).

Nodo laberíntico	Correspondencia textual	Función dramática	Diseño espacial
Vestíbulo de la ilusión	vv. 389-391 Campana: Mira pasar con facilidad/ la mentira por verdad, / y la verdad por mentira.	Microcosmos, planteamiento del problema.	Portal ancho que invita a entrar
Galería de los rumores	vv. 782-784 Campana: O ha de ser del mismo paño/ de la verdad el engaño,/ o el remiendo se verá. vv. 970- don Diego: Bien quisiera, mas, ¿qué labios/ podrán pronunciar agravios,/ a que mi engaño y mi error/ dio tan injusta ocasión?	Circulación de rumores. Un engaño genera otro engaño, encabalgamiento sin control. Comienza el enredo.	Pasillo reticulares y vueltas laterales
Cámara en la torre de los juramentos	vv. 1036 Teodora: Al puerto anhelad seguro, que si la vida aventuro, rayos dará la verdad, que en clara tranquilidad cambien el nublado oscuro.	Enredo dramático. Pacto inicial entre Don Diego y Teodora, Leonor con don Juan/ don Sancho con Teodora/ La situación crea mudanzas, traiciones y conflictos a través del disimulo y la mentira.	espacio hexagonal con paneles de espejo
Salón en la torre de las máscaras	vv. 440 Campana: No lo es,/supuesto que la verdad/ llevas, señor de tu parte,/ y debajo de secreto,/ puedes con él declararte,/ que mientras los casos dan/ remedio más importante,/ vivir y	Nudo Malentendidos, verdades que parecen mentiras y viceversa.	Espacio circular en la torre de las máscaras con corredores radiales

	<p>trampa adelante,/ es en la corte refrán.</p> <p>vv. 1100-1224 Teodora: No des color mentiroso/ de honor a lo que es amor./</p> <p>vv. 2106–2019 don Diego: [...]Que no consiste en nacer/ señor la gloria mayor,/ que es dicha nacer señor, / y es valor saberlo ser.</p> <p>vv. 2020-2022 don Diego: ¡La verdad ha desmentido/ con la mentira!</p>	
Puerta para la torre del perdón	<p>vv. 1499- Diego: Si yo supiera, / Campana, lo que he de hacer [...]</p> <p>vv. 2019-2023 Marqués: No haré poco si después/ que la verdad he sabido,/ os obligo a perdonar/ el delito que en dudar/ de vuestra fe he cometido.</p>	Anagnórisis de don Diego Retractación del Marqués Buscar la verdad liberadora
Sala en la torre de la verdad	<p>v. 1145 Teodora: O verdadero o mentido haya sido, ya a Leonor obligastes; ya traidor [...] emprendistes mis agravios; que es negarla con los labios delito en la fe de amor.</p>	Clímax Traición por negación del amor Buscar la verdad liberadora El héroe reconoce su error y se dispone a enmendarlo con la verdad.
Centro de cielo abierto	<p>vv. 2086-2089 don Diego: De su firmeza fiara/ el remedio de mi daño,/ si llegara el desengaño/ antes que el daño llegara.</p> <p>vv. AGREGAR DEL FINAL</p>	Restablecimiento del orden. Sentencia de don Diego sobre mérito,

Nota: Tabla de mi autoría basado en fragmentos de la obra *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón (2024) y en la figura 27 de Santarcangeli (2000, p. 180). (Ver imagen del laberinto en Anexo C3).

La Tabla 7 inicia con el nodo del *vestíbulo de la ilusión* abre con el diálogo de Campana, criado de don Diego que expresa su visión externa de la manera en que las mentiras pueden

intercambiar sentido con la verdad y viceversa, de acuerdo con la conveniencia de quien la dice. La astucia de Campana, experto en abrirlle paso en conquistas a su amo, se da cuenta de dos cosas: primero, que la curiosidad de Leonor por indagar qué hace don Diego rondando la casa es un problema que debe evitar; y segundo, que identifica en la dama un destello de ilusión por conocer a su amo y esa es la veta que encuentra la astucia del criado para salir del paso, aprovechar esa ilusión ingenieramente trazas que cree que solucionarán el problema de su amo de pasar desapercibido. ¿Cuál es el filtro para identificar una verdad de una mentira?, la voz del autor presenta el planteamiento del problema de la trama no solo con una situación engañosa complicará la relación de don Diego con Teodora, sino que expone las circunstancias en que la razón ante el amor baja la guardia y se autoengaña invirtiendo el sentido de las cosas de acuerdo con lo que el corazón quiere ver. Ya se mencionaba en el contexto del Barroco las tensiones y contrastes que lo impulsan a fomentar un ámbito que no es plano, donde todo tiene su lado oculto. Rodríguez de la Flor (2005) al respecto menciona que así como es:

El siglo del telescopio y de la generalización del uso de los anteojos es también el siglo de la óptica y de sus enigmas y aberraciones, lo cual tiene que ver con un régimen generalizado de ambigüedad y engaño fenomenológico, al que se desea poner fin con la prótesis objetivadora, el instrumento veraz. (p. 279)

Ante la evidencia anterior, Juan Ruiz coloca metafóricamente como elemento mediador de la realidad con la ilusión el ingenio de Campana que juega con la perspectiva de ver las cosas diferentes, relativizando la situación para acomodarla en función de lo que quiere. Esto será una constante en toda la comedia, ya que será imparable el efecto del primer engaño, capaz de transformar el microcosmos en el que gira la comedia. Todos los personajes tienen una ilusión que los cegará de distinguir la verdad por la mentira y viceversa. Leonor tiene la ilusión de conocer a alguien, dice para sí misma cuando manda llamar a Campana con su criada: “No

con severo rigor/ le niegues la dicha, Amor, a quien la ocasión has dado” (vv. 66-68). Teodora y don Diego quieren juntarse, don Juan casarse con Leonor y don Sancho con Teodora. Y para ello, el engaño los invita a entrar en su laberinto.

El diseño espacial del vestíbulo de la ilusión es un portal ancho que invita a entrar, se visualiza sencillo y amplio sin aparente dificultad de transitar.

En *Galería de los rumores* se presentan las peripecias que irán armando el enredo de la trama, la forma en que se van encabalgando los rumores comprometen a los personajes a complicarlo más por miedo de ser descubiertos.—En este nodo Juan Ruiz presenta la potencialidad del engaño que al estar bien fundado el mismo inventor (don Diego) se asombra de las dimensiones en las que este retorna a través de rumores que ya no puede controlar. “Si la mentira procrea la mentira, contagiando con su fealdad a todos, la verdad induce a nuevas magníficas búsquedas y revelaciones de la verdad” (Zimic, 1992, p. 214). Don Diego reconoce el daño de su engaño pero teme desengañar a Teodora y al dudar complicará el enredo. El pesar con que se expresa deja ver un proceso introspectivo que corresponde al sentimiento del ser desengañado.

Se visualiza este espacio como un pasillo sinuoso con desvíos laterales donde es impredecible para los personajes el camino al que pueden llegar.

La cámara en la torre de los juramentos es un espacio cercano a los rumores, pues en el trayecto los personajes de una u otra manera ya han expresado cuál es su objetivo y muestran su empeño en lograrlo. Sin embargo, las circunstancias se van tornando complejas al intervenir con los intereses de los demás, situación que crea mudanzas de amor o pactos para respetar su plan.

Los versos que se citan de Teodora, son de un diálogo reflexivo que tiene con don Diego después de que Leonor los salva ante don Sancho, reconoce la necesidad de decir la verdad,

confía en que el amor que se tienen y la amistad de Leonor son motivos suficientes para cambiar el rumbo oscuro en que se encuentran por dejarse llevar por la línea del engaño. Juan Ruiz con este tipo de reflexiones en los personajes principales simboliza la fuerza interior y la luz en su conciencia que los hará corregir sus errores. El rayo de la verdad que ilumina el panorama oscuro se relaciona con la visión estoica de la verdad que conduce al camino recto. Y contrario a ello, Leonor aprovecha el cauce que han tomado las cosas y exige el compromiso con ella a don Diego, sin importar romper el juramento de amistad con Teodora y con don Juan. Alarcón, imprime el carácter oscuro de Leonor con un trasfondo desleal que tendrá sus consecuencias en el desenlace de la trama para que, de acuerdo con Gracián (1998), “merezca cada cosa la estimación por sí no por sobornos del gusto” (p. 21).

Un espacio hexagonal con paneles de espejo en lo alto de la torre corresponde al diseño de este nodo, de enfrentamientos y confusión. Sin embargo, manifiesta el autor en voz de sus personajes que la incertidumbre ante el caos se ampara en la confianza de que la verdad saldrá en favor de restablecer el orden.

Salón en la torre de las máscaras, viene el nombre de este nodo en alusión de la cosmovisión que construye Alarcón alrededor de la moralidad en el teatro al cuestionar la necesidad del engaño, al respecto sostiene Whicker (1996), “as one which had an immediate personal relevance, and which offered a theoretical basic on which he might he justify his occupation as a playwright in moral and social terms”¹⁵(p. 5), y de esta manera, cobra sentido el juego teatral ya que “el teatro, con sus constantes conflictos de honor, nos demuestra la corrupción de las costumbres” (Díaz-Plaja, 1969, p. 106).

¹⁵ [como algo que tenía una relevancia personal inmediata y que ofrecía una base teórica sobre la que podía justificar su ocupación como dramaturgo en términos morales y sociales (p. 5).] (Traducción propia).

Campana en el diálogo que se cita, recuerda a su amo la fórmula conveniente de siempre tener algo oculto bajo la manga para usarlo a favor en caso necesario. Las líneas que expresa Teodora, denuncian de distinta forma la máscara con la que juega Leonor al fingir que tiene que casarse con don Diego para salvar su honor, siendo que no reconoce públicamente que es por amor. Alarcón en este aspecto de la máscara social, hace énfasis en los personajes que representan el poder, como es el Marqués en esta comedia, para exaltar los aspectos de un digno representante del poder que atiende a su “capacidad el fundamento de la política, aquella gran arte de ser rey, que no hace asiento sino en los grandes juicios” (Gracián, 1998, p. 42). Y al mismo tiempo con “la concepción de que el monarca debía servir como espejo de los súbditos se ve subvertida, pues queda claro que los monarcas son hombre «humanos»” (Campbell, 2012, p. 31).

El clímax de la trama se aprecia en este nodo, donde los personajes reaccionan ante el caótico enredo donde todos desconfían de todos porque sus acciones se contradicen con sus palabras, ¿cuál es el rostro de la verdad?, las verdades parecen mentiras y la mentiras verdades. Y esa imposibilidad de distinguir las falsedades de las verdades es fuente de la sustancia del desengaño barroco. Rodríguez de la Flor (2005) lo formula como: “la desconfianza ontológica en el estatuto sólido del mundo, es tenida como la única fuerza capaz de operar la propia disolución del espejismo terrenal” (p. 90).

El espacio circular de la torre con corredores radiales retornan al transeúnte confundido incapaz de distinguir los falsos caminos, que lo hace perder tiempo para llegar a su objetivo.

Puertas para la torre del perdón, en el trayecto del laberinto para algunos personajes es inevitable su paso por la torre del perdón, que insatisfechos por los resultados de sus acciones deducen, como menciona Gracián (2009) que “de la oposición de los efectos se saca con grandeza la de las causas” (p. 1189). Y esa causa, resultado del ejercicio de anagnórisis al que

llegan, subraya la alteración de la verdad por lo que buscan ser perdonados. Ejemplo de ello, es el Marqués en el fragmento que se cita, que se retracta del comportamiento que llegó a tener con don Diego, movido por los celos y se acerca a solicitar perdón, en el ejercicio de “autoconciencia acerca del sentido que cobra en el mundo sus palabras y actitudes” (R. de la Flor, 2005, p. 85). El espacio de la torre si se recorre con atención detallada, conecta con un túnel secreto hacia la torre de la verdad.

Sala en la torre de la verdad, el héroe ya reconociendo su error y dispuesto a decir verdad, acelera el ritmo de la comedia y provoca el clímax, que enfrentan a los personajes donde cada uno está ávido de lograr su objetivo y se abren puertas que distorsionan la verdad, las circunstancias. Juan Ruiz lleva al extremo los diálogos de los personajes donde discurren la razón y el desengaño para finalmente encontrar el centro de su discurso y restituir el orden.

Se diseña en lo alto de la torre una cámara cuadrada con ventanales panorámicos que permiten ver todo con claridad, ya nada opaca la visión y pueden distinguir el camino hacia el centro del laberinto.

Centro de cielo abierto, la muestra de que la sinceridad puede restituir el honor, se presenta en este nodo donde los personajes dialogan para liberar su conciencia y enfrentar las consecuencias. Se apela en esa fase al libre albedrío de Teodora que por iniciativa de don Diego toma la palabra y expone su elección dando puerta abierta al amor de don Diego, pese a las posturas de los otros personajes que no dan crédito a lo sucedido, pues confiaban en que como dama de la corte respondería con el deber ser y atendería el compromiso con don Sancho. Dramáticamente se restablece el orden y con ello Juan Ruiz apela al trabajo de conciencia interior que en el trayecto va transformando y fortaleciendo a don Diego a partir de que tienen conciencia de su error, cuando exclama “si llegara el desengaño/ antes que el daño llegara” (vv. 2088—2089) sabe que para revertirlo debe actuar con verdad y honestidad. Sufre las

consecuencias, pero al final ve los frutos de su perseverancia cuando Teodora lo acepta. Referente a lo anterior, comenta Josa (1999), “Alarcón cree que la trayectoria de una persona se debe valorar en función de la pugna que haya sostenido consigo misma para vencer sus debilidades y ofuscaciones” (p. 170).

El valor restaurador de la verdad abre el espacio circular a cielo abierto que lo expone no en el linaje como modelo de nobleza sino apoyado en la autocritica, en la anagnórisis que lo encamina a la prudencia y redimirse. “Para la sentencia no basta cualquier verdad: ha de ser un desengaño prudente, sublime y recóndito. Son reglas del acierto, nortes de la dirección” (Gracián, 2009, p. 1201). Una vez sentenciado gira la puerta que lo guía a la salida.

La Tabla 7 muestra que la disposición concéntrica de este laberinto alude al trabajo de conciencia interior que requiere el personaje para llegar al centro. La comedia plantea los movimientos sociales que a través de ingeniosos enredos crean un entramado de ficciones que comprometen el honor del personaje central y exponen el deterioro de su credibilidad. La práctica del engaño se manifiesta convirtiendo al héroe en prisionero de su propia ficción.

5.1.4 Enfoque General de los Laberintos

Para revisar el panorama general que arroja el análisis de los elementos del engaño y desengaño barroco en el laberinto de las comedias de Alarcón, se muestran en la Tabla 8 cuatro aspectos que se consideran relevantes para el ejercicio comparativo de similitudes y diferencias entre las obras seleccionadas.

Tabla 8

Cuadro comparativo del enfoque general de las comedias

Eje	El desdichado en fingir	La verdad sospechosa	Los empeños de un engaño
Centro conflictual	Lucha íntima entre deseo vs Fortuna y amor.	La verdad a partir de quién la dice.	Rivalidad entre mérito y linaje, restauración del

			Crítica a la honor mediante la normalización de la verdad mentira como “escuela del honor”	
Tono dominante	cómico	Juego teatral de malentendidos por suplantación de identidad Introspección y angustia individual por alcanzar objetivos (ambición)	Sátira de la cultura cortesana. Padre -tradición Hijo rebeldía La mentira y ficción	Crítica sociopolítica de la nobleza cortesana La trampa del engaño
Solución dramática		Conocimiento interior y aceptación de los límites humanos.	La reputación dañada, aceptación de las consecuencia de los actos realizados.	Reconciliación basada en la verdad comprobada y triunfo del amor
Desengaño barroco		Apariencia y realidad	La verdad y la mentira	El engaño y la verdad

Nota: Tabla 8 de mi autoría basado en el análisis de las obras *El desdichado en fingir, La verdad sospechosa y Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón (2024).

En el primer eje de la Tabla 8 denominado *Centro conflictual* se observa que independientemente de los aspectos en común que se han detallado en el análisis de la construcción y uso del engaño-desengaño de cada comedia en los capítulos anteriores, los objetivos del enfoque que transmite el autor en el conflicto de cada una de ellas es diferente.

En *El desdichado en fingir*, el conflicto del protagonista se basa en la lucha que enfrentan sus deseos con lo que las fuerzas del amor y Fortuna le tienen deparado. Esto, por una parte, recuerda que la comedia corresponde a la primer fase del autor que conserva una reminiscencia clásica, no en su totalidad, pues sigue en general la preceptiva de la Comedia Nueva. En cuanto a la lucha del héroe contra el cosmos que reta a su destino sí la hay, y por otra, que el desafío de Fortuna y de voluntad, agrega Josa (1999) “serán las fuerzas que activarán la acción dramática” (p. 180). En este aspecto, cabe mencionar que Lola Josa omite el amor, únicamente se enfoca a la Fortuna y voluntad, sin embargo, se ha revisado en el análisis del engaño en el tema, que precisamente es el amor, el móvil central de las comedias de capa y espada. La voluntad, desde nuestro punto de vista, participa más como carácter del personaje

que como pivote de la acción. El engaño, en esta comedia, apoya el centro conflictual mas no lo define, es un recurso. El héroe no pretende en primera instancia engañar sino conseguir sus objetivos a través del engaño que en este caso es la usurpación de identidad.

Uno de los puntos comparativos con las otras comedias es que, precisamente la cosmovisión de la Fortuna es un factor que marca una de las diferencias en la evolución dramática de Juan Ruiz, ya que, de acuerdo con Josa (1999), el autor “inicia su comedia de caracteres, al conferir al enredo un relieve independiente de los designios del azar” (p. 162).

Es por tanto, que en *La verdad sospechosa*, el centro conflictual lo podemos identificar en el manejo de la verdad a partir de quién la dice, por lo tanto, el engaño participa no sólo como mecanismo del enredo sino que se involucra en la trama misma. Otro punto conflictual que se menciona en este rubro de la Tabla 8 es la crítica a la normalización de la mentira como “escuela del honor”. De ahí plantea el autor, de manera satírica, la confrontación de los personajes protagonistas que juegan con esta idea de “convenientemente” justificar sus engaños. Tal es el caso de don Beltrán, quien recurre en mentiras piadosas para mantener su honor enfrentando al ímpetu de su hijo que se deja guiar por el amor y el deseo, siendo que tanto unos como los otros puede crear conflictos.

Estas dos realidades aparecen como los términos más visibles a través de los cuales se señalan diversos contrastes; frente al mundo como es se dibuja como podría ser; frente a una visión conformista y estática, una visión ilusionada y dinámica; ante la sombría e hipócrita realidad, se yergue el idealismo que ilumina y transfigura la vida; opuesto al mundo de prohibiciones del honor aparece el mundo afirmativo del amor. (S. González, 2003, p. 96)

En *Los empeños de un engaño*, el centro conflictual estriba en la rivalidad entre el mérito y el linaje de los personajes centrales, enfocando la restauración del honor mediante la verdad.

El engaño está latente en toda la trama, es el centro conflictual del protagonista que ejemplifica y cuestiona la facilidad con que se puede armar un engaño no así de salir de él ileso, haciendo uso del engaño como instrumento reformador. “Juan Ruiz desde el teatro, quiso ofrecer personajes que fueran espejo donde mirarse los hombres que necesitaba la *reformación* propuesta por el conde-duque. (Josa, 1999, p. 160)

El tono dominante de cada comedia va de la mano con los aspectos que quiere el autor acentuar en el carácter cómico de los personajes, sobre todo el protagónico. Por lo tanto, en *El desdichado en fingir* es el juego teatral de malentendidos por suplantación de identidad; en *La verdad sospechosa* a través de la sátira cortesana que contrapone la tradición del padre con la rebeldía del hijo con su imaginación delirante; y en *Los empeños de un engaño* el tono dominante se enfoca en la trampa del engaño para acentuar la crítica política de la nobleza cortesana.

De acuerdo con Whicker (1996), la solución dramática que Juan Ruiz presenta en sus obras surge de “the connection between his presentation of deceit and the kind of practical morality”¹⁶(p. 252). Por lo tanto, el eje que corresponde a este rubro identifica que en *El desdichado en fingir* se enfatiza que el conocimiento interior de su error y aceptación de los límites humanos, (representado aquí al desengañar que suplantó la identidad de Arnesto) es lo que lleva al héroe a obtener su objetivo.

La solución dramática en *La verdad sospechosa*, gira en torno a la aceptación de las consecuencias de los actos realizados bajo el peso de la reputación dañada, de tal manera que, como solución dramática el autor no busca el castigo directamente al vicio del personaje, porque como bien señala Franzani García (2020), lo “ha girado en torno al equívoco, y su final nos

¹⁶ [la conexión entre su presentación del engaño y el tipo de moralidad práctica (p.252).] (Traducción propia).

presenta al engañador que por fin es consciente de que en realidad, ha sido él el engañado” (pp. 47-48). Y ese desengaño de ser él quien ha estado todo el tiempo engañado tiene un peso más fuerte, en tanto que queda expuesto ante todos. Con ello, reafirma Juan Ruiz que nada es lo que parece para nadie, incluso para el público que se mantuvo a la expectativa de que don García descubriera quién era la dama que realmente quería o de que recibiera el castigo de no casarse, nunca esperó ese final. Pero, como afirma Franzani García (2020), “lo que importa para la estructura de la obra, y para el gusto del público, no es la trama de don García, sino la que se ha desarrollado a costa de don García” (p. 48). Es decir, el laberinto del engaño-desengaño que construye para esta comedia.

En *Los empeños de un engaño*, la solución dramática consiste en la reconciliación basada en la verdad comprobada y en el triunfo del amor. La travesía del protagonista a medida que elige cubrir o evadir la realidad, abre puertas a malentendidos por lo que sus circunstancias se van complicando incluso diciendo la verdad. Es por tanto, que a partir de que el personaje central se propone enfrentar todo y asumir las consecuencias que conlleve promulgar su verdadero interés que es amar a Teodora, el desenlace es a su favor.

El último eje que indica la Tabla 8, replica en el *desengaño barroco* enmarcando el tratamiento que Juan Ruiz de Alarcón versa en las diferentes comedias ofreciendo posibilidades de expresión con tratamientos diferentes sobre el engaño y la verdad en acorde al desarrollo de cada comedia: *El desdichado en fingir*, Apariencia y realidad; en *La verdad sospechosa*, con la verdad y la mentira; y en *Los empeños de un engaño*, engaño y verdad. El valor semántico se mantiene dentro de la dramaturgia que le permite jugar y expresar el sentimiento de desamor, de decepción, de desengaño como descubrimiento, que aunque no recae en la melancolía, puesto que lo que busca la comedia de capa y espada es el entretenimiento, sí imprime el desengaño barroco para confrontar valores y evidenciar la necesidad social del fingimiento, elementos

esenciales del enredo, que harán conexiones con la trama y con el cierre de la comedia. Al final desengaña de la ilusión al público cuando éste vuelve a su realidad.

Conclusiones Parciales

En las comedias seleccionadas el engaño interviene como un salvoconducto que utilizan los personajes para lograr sus objetivos, siendo que será quien los interne más en el centro de sus errores. Independiente a la trama de cada comedia, Alarcón recuerda que el héroe debe aprender a conseguir las cosas por el buen camino y no dejarse influenciar por las malas ideas, respetando la actitud moral. El amor es el móvil que los enfrenta a las pasiones que tienen que superar y descubrir lo que se oculta tras las máscaras (el disimulo, el engaño, la mentira) que confunde a quienes no aspiran a la grandeza del espíritu para buscar el bien moral. Es el desengaño, recordemos, desde su perspectiva cristiana, que considera “que no hay verdad, que el hombre es un ser condenado a mentirse a sí mismo para cubrir la enorme mentira que realmente es” (Quirós Casado, 1988, p.19).

Desde diferentes perspectivas Juan Ruiz plantea en cada comedia una exhortación a practicar el discernimiento y la autocrítica, “está más próximo a la idea de la libertad del hombre para escoger, si no una forma de la vida, sí una moral que le ayude a perfeccionarse y no le haga soportar, sin más, su propia imperfección” (Josa, 1999, p. 172).

Conclusiones Generales

La investigación sobre *el engaño y desengaño: laberinto barroco en tres comedias de Juan Ruiz de Alarcón* representó examinar la construcción del engaño en la dramática con mayor detenimiento y permitió observar cómo se conecta con los demás elementos del que forma parte, enriqueció de manera exponencial la proyección sígnica para la interpretación de sus personajes y del análisis literario de las obras que se revisaron. A continuación, se presenta un balance de los resultados conseguidos con el propósito de mostrar la contribución de esta tesis a futuras investigaciones.

De los **objetivos que la investigación** se propuso, se logró:

- Mostrar, de acuerdo con el objetivo general de la tesis, los elementos del engaño y desengaño barroco que integran la construcción del laberinto del engaño en tres comedias Juan Ruiz de Alarcón: *El desdichado en fingir*, *La verdad sospechosa* y *Los empeños de un engaño*. Este objetivo se alcanzó a partir de que se analizó la tipología y jerarquía del engaño que desarrolla el autor en cada uno de los personajes de las comedias seleccionadas e identificar cómo estas se vinculan con las características del desengaño barroco, ya que en su conjunto delinean el carácter de los mismos y la forma en que transitan conformando el laberinto del engaño, que está supeditado a la trama.
- La hipótesis general se confirmó al mostrar que los elementos que construyen el laberinto del engaño de cada una de las comedias se basan en los rasgos del desengaño barroco que los personajes centrales proyectan a través de su carácter, que se correlacionan directamente con la tipología y jerarquía del engaño que presentan en

función de la trama. Por ejemplo: la complejidad del laberinto del engaño en *El desdichado en fingir* estriba en el enredo que causa el enfrentamiento de sus protagonistas Arseno y Persio, a partir de sus engaños. Mientras que el antagonista Persio, con identidad oculta, es un engañador que guía su trayecto por ambición sin importarle el amor, su comportamiento irrumpe y burla las normas. Esto registra el desengaño ético-político de los que se dejan llevar por las apariencias. Por su parte el protagonista Arseno, oculta su identidad para ser engañador, su móvil es el amor, justifica con ello el desengaño ético en el trayecto de la trama y en el desenlace reflexiona sobre el daño cometido y reconoce que el fingir fue su desdicha. Por lo tanto, el enfrentamiento de dichos personajes genera la tensión dramática que a partir de la característica de sus engaños y desengaños delinea el trayecto del laberinto del engaño.

A partir de esta generalidad se reorientaron los objetivos, preguntas e hipótesis particulares:

- El primer objetivo surge al cuestionar cuáles son las características del engaño y desengaño barroco que participan en el laberinto del engaño en las comedias seleccionadas de Juan Ruiz de Alarcón, por lo que este objetivo se enfocó en establecer dichos aspectos para partir de ellos en esta investigación.
- La hipótesis de este objetivo se confirma en el aspecto de que Juan Ruiz de Alarcón utiliza el engaño como mecanismo del enredo y en función de la trama. Al establecer las características del laberinto del engaño, cabe aclarar, que en la hipótesis si bien contempla el desengaño dramático en la trama, el estudio reveló que este funciona para el desenlace de la comedia y para desengañar con otro engaño lo que permite tejer la maraña del laberinto. La investigación sobre este aspecto mostró que dentro de la

teatralidad, la reflexión del daño y del engaño (anagnórisis) trabaja para el desengaño dramático e ideológico en tanto que son rasgos que expresan el carácter de un personaje. Es decir, que las acciones engañosas vinculadas al desengaño dramático e ideológico complementan la estructura del laberinto del engaño en las comedias de Juan Ruiz.

- El objetivo específico dos de esta tesis era evaluar cómo se construye el engaño en la acción, en la trama e identificar la tipología y jerarquía del engaño en los personajes de las comedias seleccionadas a través del ejercicio didascálico. La investigación sobre este aspecto se desarrolla en el capítulo dos y mostró que el engaño se identifica como un elemento imprescindible para el enredo, funciona como pivote para desatar una confusión, argumentar una mentira o desengañar situaciones que dan soporte a la trama que trabaja a través de un engaño central y de la acumulación de varios engaños conforme se desarrolla la acción hasta la última escena. Se identificaron y analizaron recursos argumentales que apoyan las acciones engañosas. Otra característica del engaño que el estudio mostró fue visualizar el engaño como un recurso para el manejo del ritmo, ya que agrega suspensión y/o sorpresa para mantener la atención del lector/espectador al provocar una vuelta de tuerca, sobre todo en las escenas climáticas de cada acto. Todo ello, se registró gracias al ejercicio didascálico de Hermenegildo (2001) que permitió a detalle enfocarse en cómo opera el engaño desde todas las perspectivas, sus causas y efectos, es decir, quién lo ejerce, porqué, en qué momento, para qué, a consecuencia de qué y cómo se resuelven dramática e ideológicamente los daños. Así mismo, dicho seguimiento permitió identificar la tipología y jerarquía del engaño que construye Juan Ruiz para cada personaje, lo anterior siguiendo la metodología de Roso Díaz (1999a). De todo ello, primero se canalizó la información obtenida en cuadros de base de datos

que facilitaron la visualización de la construcción del engaño en cada comedia para posteriormente desglosar el análisis en el capítulo tres de esta investigación.

- La hipótesis correspondiente a este objetivo es afirmativa parcialmente ya que, a partir de los resultados obtenidos de su estudio, debe agregarse o modificarse de la siguiente forma: la construcción del engaño tiene una concordancia entre el tema y la trama con las jerarquías y tipologías del engaño y desengaño de los personajes que se proyecta a través de las acciones engañosas, la palabra (diálogo), el espacio y los recursos argumentales que lo facilitan.
- Ponderar de acuerdo con la meta del objetivo tres, los símbolos del engaño que se encuentran en las comedias seleccionadas y qué papel juegan con el desengaño barroco en las comedias seleccionadas de Juan Ruiz. El estudio se centró en el aspecto semiótico del engaño que a través del uso de varios elementos físicos como de circunstancias de los personajes utilizan los dramaturgos del teatro áureo para provocar acciones engañosas ya que ejercen una relación simbólica con el contexto social o emocional dentro de su teatralidad. De acuerdo con lo anterior, con el apoyo de estudios críticos relacionados con este tema, principalmente por: Arellano (2017, 1999); Alcalá-Zamora (1949); S. González (2004), Lobato (2022); Ruano de la Haza (1988); A. González (2011); Zugasti (2017); Serralta (1988) y García, Abad (2013), se identificaron las categorías que participan con mayor relevancia en las obras seleccionadas para su ponderación en el capítulo tres de esta investigación, algunas de ellas se describieron de la siguiente manera:
 - Las mujeres crean situaciones engañosas que les permiten cubrir o conseguir estar con el galán que ellas quieren, son rebeldes con la autoridad, ingeniosas y cuidadosas del

honor. En las comedias revisadas se ven involucradas con las categorías simbólicas del poder doméstico, con puertas, biombos, balcones y con la manta para ocultar su identidad, es decir, dentro de la convención cómica “corren el riesgo” (Arellano, 1999, p. 60), hacen uso de ellas pues su móvil es el amor, sin implicaciones más allá de la estructura dramática donde funcionan para el enredo y por lo general, su desenlace es feliz.

- Los balcones y las puertas no se quedan como elemento ornamental o narrativo únicamente, están al servicio de la trama, son perfectos espacios para acordar engaños y revelar secretos. Juan Ruiz de Alarcón, siguiendo la preceptiva del subgénero de capa y espada, los usa tanto para el cortejo como para el engaño. Generalmente como espacios para encuentros clandestinos, ejemplo de ello ocurre en *El desdichado en fingir*, con el primer encuentro de Ardenia y Arseno de día cortejándose en un balcón y posteriormente se citan de noche en la ventana. Dos elementos simbólicos que aluden a lo prohibido, al secreto, la cercanía física real de estos espacios con el aposento de la dama, provoca la tentación, la ilusión de la espera, del amor, protegidos por las sombras de la oscuridad para no ser vistos.
- En la estructura de las comedias el uso de las puertas facilita cerrar o abrir la comunicación entre los personajes, son un punto estratégico para esconderse de alguien, un explorar engaños y también desengaños.
- La hipótesis de este objetivo se confirma al mostrar que dichas categorías de engaño y desengaño en la teatralidad de cada comedia proyectan la dialéctica que el autor presenta sobre el juego de la apariencia y el deber ser a través de sus personajes. Lo anterior da soporte y contraste desde la perspectiva de que las categorías se dirigen en función de

ocultar o descubrir algo que en el desenlace de la trama siempre saldrá a la luz. De tal manera que el engaño o los recursos con que se le represente no se contemplan como némesis de la verdad sino como recurso obstructivo para llegar a ella.

- Identificar, según la meta establecida en el objetivo cuatro, las características del desengaño barroco en los personajes de las comedias seleccionadas de Juan Ruiz. De acuerdo con la propuesta de las categorías filosóficas del desengaño barroco que describe Quirós Casado (1988) para su estudio, la investigación profundizó en los perfiles de los personajes de las comedias seleccionadas, lo cual proporcionó la línea de pensamiento que cada uno tiene sobre la ilusión y la verdad. Causa que reside en la complejidad del manejo del engaño y que se refleja en las tensiones que van moldeando su percepción de la realidad social y cultural. Como ejemplo de ello, resultado del análisis que se trabaja en el capítulo cuatro, se identifica a Persio con características del desengaño ético al ser un estratega de situaciones aparente para con ello conseguir sus objetivos.
- La tesis de este objetivo se comprueba al mostrar que los personajes expresan su cosmovisión de desengaño barroco acorde a la jerarquía y tipología del engaño que desarrollan en cada comedia. El desengaño barroco en la dramaturgia de Juan Ruiz proporciona una visión crítica sobre el papel del engaño y la verdad a efecto espejo de la realidad que la teatralidad produce, con el cual muestra más que imitación, su percepción de la vida.
- El desarrollo del objetivo cinco: proponer con los elementos del engaño-desengaño barroco encontrados en cada comedia el laberinto que simbolice sus características, enriqueció la perspectiva semiótica del engaño-desengaño que proyectan.

- La perspectiva posterior al estudio del engaño y desengaño de cada comedia permitió obtener primero una panorámica estructural e integral de los elementos que construyen el laberinto del engaño en las comedias de Juan Ruiz; y segundo, a partir de ello, se definió la atmósfera que cada comedia crea para proponer su laberinto, como menciona Dörr-Zegers (2007), enfocado a la visión interna, subjetiva del laberinto que los personajes de una comedia están recorriendo. Esto es, su “*espacio vivido* supone la existencia de un espacio físico u objetivo” (p. 758), y que sostenga su correlación con la correspondencia textual, su función dramática con los nodos que presenta el trayecto hacia el centro y salida del mismo, proceso desarrollado en el capítulo cinco de la investigación.
- En este sentido, el laberinto cobra presencia en la construcción del engaño-desengaño, pues dramáticamente implica la búsqueda o el encuentro de algo, augurando un trayecto sinuoso e impredecible que manifiesta la incertidumbre del hombre barroco ante el mundo, pero al mismo tiempo destaca la capacidad del libre albedrío de los personajes. Esto les brinda esperanza y oportunidad trascendente para encontrar su centro, su luz, así, de manera constante avanzan y giran en la estructura laberíntica, sin desatender el tono cómico de la obra, ya que como menciona Arellano (1999), “el objetivo final de la comedia de capa y espada me parece ser la construcción de un juego de enredo, muestra del ingenio del dramaturgo, capaz de suspender-eutrapélicamente al auditorio” (p. 66). Al respecto, es necesario resaltar el asunto de la eutrapelia que refiere al “discurso, juego u ocupación inocente, que se toma por vía de recreación honesta con templanza” (RAE, s.f), y que Alarcón precisa en sus laberintos del engaño.

- La hipótesis de este objetivo específico fue básica para discernir con una visión más amplia y detallada el engaño-desengaño de las comedias, y a partir del conocimiento de la estructura interna de los mismos en cada obra con sus vertientes semióticas permitiendo adaptarlas metafóricamente en su laberinto.

El Balance

Concerniente a la evaluación de la teoría empleada y a las aportaciones que esta tesis hace al área del análisis teatral y semiótico del engaño-desengaño de las comedias seleccionadas, el balance permite efectuar los siguientes señalamientos:

- Se considera adecuada la ruta de análisis que se diseñó. Para el análisis teatral Alatorre (1986) y con apoyo principalmente de los estudios de Arellano (1999) y Serralta (1998a) se revisaron los rasgos que conforman el género de la comedia de capa y espada. Lo anterior se complementó con el ejercicio didascálico de Hermenegildo (2001), a través del cual se identificó y recopiló a detalle los elementos del engaño que se expresan implícita y explícitamente en cada comedia seleccionada, para obtener el esquema del engaño y las redes que este confecciona en cada obra.
- Con respecto a la tipología y jerarquía del engaño de los personajes se siguió la propuesta de Roso Díaz (1999a) con resultados muy reveladores para visualizar las conexiones que tiene cada personaje con las acciones engañosas que se relaciona, ya sea engañador o engañado y cómo participan con en el enredo y en la trama. De manera, que en este hasta este punto ya se habían podido amalgamar casi todos los elementos que participan en el engaño.
- Otros elementos trascendentales en la construcción del engaño, son las categorías de los símbolos barrocos como agentes activos en las acciones engañosas dentro de la

teatralidad, los cuales intervienen para dar funcionalidad a los rasgos constitutivos de las comedias de capa y espada y crean el universo cómico-lúdico propio del género como menciona Arellano (1999a). Al respecto, la investigación se apoyó en los estudios críticos que se han enfocado en la simbología elementos externos e internos vinculados al engaño-desengaño dentro de la cosmovisión teatral, entre ellos: Zugasti (1997) para escenas nocturnas, Serralta (1998a) mantos y tapadas, García, Abad (2013), presos metafóricos, por mencionar algunos. Lo relevante del apoyo de estas lecturas, fue el avance que impulsó en la investigación ya que se complementó con ello, no solo los usos del engaño y desengaño sino en los aspectos técnicos, simbólicos para implementarse, las características de quien lo aplica y quién lo recibe (jerarquía) y de qué tipología es.

- Las acciones del héroe cómico responden a los códigos de la conducta noble que van de la mano de sus conceptos de justicia y verdad dentro de la teatralidad, lo cual implica, como indican algunos estudiosos que se revisaron, entre ellos Arellano (1999), que las comedias de capa y espada se deslindan de la ética propiamente. Sin embargo, se revisaron las categorías filosóficas del desengaño barroco por dos razones: la primera basada en la perspectiva del estudio de Whicker (1996) quien afirma la relación filosófica del engaño en Juan Ruiz de Alarcón, orientada más que a reprender el vicio a suscitar la virtud honorable; y la segunda, de la mano de Quirós Casado, (1988), que a partir del análisis de las categorías del desengaño barroco que propone se encontraron elementos que dieron fundamentación a la complejidad de la construcción del engaño-desengaño sobre todo en el carácter de los personajes que construye Juan Ruiz de Alarcón.

- La bibliografía de Schwartz (2013) fue reveladora para conocer y entender la metáfora del laberinto en la dramática debido a la descripción retórica de los modelos clásicos que se transmiten en autores como Gracián y Quevedo y que recrearon a través de la sátira en algunos topos de los engañadores.
- De manera transversal en todo el proceso de la investigación se utilizó la teoría de Lotman (1996) y Fischer-Lichte (1988), para visualizar el vínculo entre el engaño teatral (ilusión) y el desengaño barroco (búsqueda de la verdad), que reflejan los dilemas culturales y filosóficos de su época con los códigos teatrales. Esta relación permitió reconstruir la semiosis del engaño-desengaño en la metáfora del laberinto de cada comedia seleccionada.
- La valoración de todos los elementos obtenidos conformó cada laberinto con una visualización más completa de la estructura del engaño-desengaño de cada comedia que ayudó a identificar los puntos diferenciales y evolutivos que Juan Ruiz muestra. Aquí se destaca:
- *El Centro conflictual* de *El desdichado en fingir* radica en la lucha que enfrentan sus deseos con lo que las fuerzas del amor y Fortuna le tienen deparado. En *La verdad sospechosa*, el centro conflictual lo podemos identificar en el manejo de la verdad a partir de quién la dice, crítica a la normalización de la mentira como “escuela del honor” y en *Los empeños de un engaño*, el centro conflictual estriba en la rivalidad entre el mérito y el linaje de los personajes centrales, enfocando la restauración del honor mediante la verdad.
- *Tono cómico dominante* de *El desdichado en fingir* es el juego teatral de malentendidos por suplantación de identidad; en *La verdad sospechosa* a través de la sátira cortesana

que contrapone la tradición del padre con la rebeldía del hijo de imaginación delirante; y en *Los empeños de un engaño* el tono dominante se enfoca en la trampa del engaño para acentuar la crítica política de la nobleza cortesana.

- *La solución dramática*, conexión entre su presentación del engaño y el tipo de moralidad práctica de acuerdo a Whicker (1996), en *El desdichado en fingir* se enfatiza que el conocimiento interior de su error y aceptación de los límites humanos, (representado aquí al desengañar que suplantó la identidad de Arnesto) es lo que lleva al héroe a obtener su objetivo. En *La verdad sospechosa*, gira en torno a la aceptación de las consecuencias de los actos realizados bajo el peso de la reputación dañada. De tal manera que, como solución dramática, el autor no busca el castigo directamente al vicio del personaje sino al encause de los malentendidos, del engaño. La reconciliación basada en la verdad comprobada y triunfo del amor es la solución dramática de *Los empeños de un engaño* que por cubrir o evadir la realidad, abre puertas a malentendidos que complican las circunstancias del protagonista hasta que reflexiona y decide promulgar su verdadero interés que es amar a Teodora, por tanto, el desenlace es a su favor.
- Versa en las comedias tratamientos diferentes del desengaño barroco que va acorde al desarrollo de cada comedia: *El desdichado en fingir*, apariencia y realidad, en *La verdad sospechosa*, la verdad y la mentira y en *Los empeños de un engaño*, engaño y verdad. Perspectivas donde Juan Ruiz plantea en cada comedia una exhortación a practicar el discernimiento y la autocrítica del uso del engaño.

Limitantes o Alcances del Trabajo

Una limitante de la investigación es que solo se abordaron tres comedias del autor, lo cual acota los resultados de los objetivos propuestos al estudio de la dramaturgia de Juan Ruiz.

En el entendido de esta limitante, se seleccionaron tres comedias del autor que corresponden a etapas diferentes del proceso del dramaturgo, lo que de alguna manera ayudó en la observación de la evolución o cambios en el manejo del engaño-desengaño, que se muestran y comentan en la Tabla 8 de esta investigación.

Trabajar el aspecto del engaño-desengaño barroco vincula directamente con aspectos filosóficos y éticos que se abordaron sólo en función de los objetivos planteados.

Prospectivas

- En el trayecto de la investigación surgieron aspectos que podrían considerarse pertinentes para el estudio de la dramaturgia de Juan Ruiz, pero por cuestión de tiempo y delimitación de este trabajo no se pudieron abordar. Como profundizar en el debate ético a través de la tensión engaño-moral que expresa Juan Ruiz de Alarcón en cada comedia, sin embargo, cabe la posibilidad de ser un enfoque viable en estudios posteriores.
- La primer línea de investigación que interesa desarrollar es completar el estudio del engaño-desengaño en el resto de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón. La falta de estudios que analicen la construcción técnica y semiótica del engaño-desengaño en Juan Ruiz se considera trascendente.
- El segundo estudio que se propone trabajar es con la Teoría de la recepción para vincular el sentimiento del desengaño barroco que el lector/espectador asimila a través de las comedias de Juan Ruiz dentro de la convención teatral en contraste con su realidad. Es atractivo retomarlo debido a que el tema es polémico en tanto que al género de capa y espada, menciona Arellano (1999), no corresponde “el uso de grandes palabras (desengaño, profundidad filosófica, metafísica, etc.) trivializa tanto el sentido de estos

conceptos filosóficos como el de las mismas comedias” (p. 18). Sin embargo, respetando los parámetros y lineamientos del género e igualmente enfocado al engaño-desengaño, se considera pertinente abordarlo desde la Teoría de la recepción de Jauss (1987).

- La segunda línea de investigación que en las mismas limitantes se señala es completar el estudio del engaño-desengaño en el resto de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón.
- Una tercera línea, es dar continuidad al tema del engaño-desengaño barroco que proyecta Juan Ruiz de Alarcón en la actualidad. Enfocado al Neobarroco que plantea Rodríguez de la Flor (2012).

¿Hablar con la verdad complicaría el bienestar social?, en todos los rangos sociales se recurre a la mentira piadosa, nadie escapa de fingir o engañar alguna vez, cual sea la buena causa o daño que se pretenda.

Referencias

- Alatorre, C.C. (1986). *Ánalisis del drama*. Editorial Gaceta.
- Alcalá-Zamora, N. (1949). El derecho y sus colindancias en el teatro de don Juan Ruiz de Alarcón. In *Revista de la Escuela Nacional de Jurisprudencia*. Imprenta Universitaria.
<https://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/el-derecho-y-sus-colindancias-en-el-teatro-de-don-juan-ruiz-de-alarcon/>
- Alcántara Mejía, J. R. (2012). El arte de hacer comedias: la transición de la teatralidad en tres obras de Lope, Alarcón y Tirso. *Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes*.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj6836>
- Arellano, I. (1995). *Historia del teatro español del siglo XVII*. (5^a edición). Cátedra.
- Arellano, I. (1999). *Convención y Recepción. Estudios sobre el teatro del siglo de oro*. Gredos.
- Arellano, I. (2015). Éticas del honor (y del poder) en el teatro del Siglo de Oro.. *Bulletin de la Real Academia Española*, vol. 95, (311), pp. 17-35.
<https://revistas.rae.es/brae/article/view/35>
- Arellano, I. (2017a). Autoridad y poder en el teatro del Siglo de Oro. Géneros y casos. *Bulletin hispanique*. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.4739>
- Arellano, I. (06 de agosto de 2017b). *Imágenes de autoridad y poder en Juan Ruiz de Alarcón*. [Conferencia inaugural]. 5to Coloquio Internacional Juan Ruiz de Alarcón. Académico General, UACJ. (min. 14:22s, 16:33s). <http://hdl.handle.net/20.500.11961/3702>

- Arellano, I. (2018). El desenlace de La verdad sospechosa de Ruiz de Alarcón. Otra revisión. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*. 1, 183-194. <https://doi.org/10.3790/ljb.59.1.183>
- Arellano, I. (Ed.) (2024). La verdad sospechosa. *Colección obras dramáticas completas Juan Ruiz de Alarcón*, 13. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Armendáriz A, C.I. (2005). La ironía y algo más. *UPIICSA XIII*, V, 37, 3, 1-5. <https://repositoriodigital.ipn.mx/bitstream/123456789/5324/1/37-1.pdf>
- Blaxter, L., Hughes, C., y Tight, M. (2007). *Como se hace una investigación*. Gedisa.
- Campbell, M.Y. (2012). Trasfondo estoico en la obra dramática de Ruiz de Alarcón. En (Ed.) Botta, Patrizia. *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cinquentenario de la AIH*. Vol. 4, 29-35. chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/17/aih_17_4_006.pdf
- Canonica, E. (2015). Usos y funciones de la carta en el teatro del Siglo de Oro: elementos para una tipología. *Université de Bordeaux Montaigne*, 329-349. https://www.academia.edu/23116471/Usos_y_funciones_de_la_carta_en_el_teatro_del_Siglo_de_Oro_elementos_para_una_tipolog%C3%ADA
- Carilla, E. (1966). Introducción al barroco literario hispánico. *Boletín de Filología*, 18, 1-38. <https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/download/50445/52973/175650>
- Castellanos, R. (1979). Juan Ruiz de Alarcón: Una mentalidad moderna. *Anuario de Letras Lingüísticas Hispánica*, 8, 147-172. <https://doi.org/10.19130/iifl.adel.8.0.1970.249>
- Catalán, M. (2014). *Antropología de la mentira. Seudología II*. Verbum
- Chauchadis, C. (1982). Honor y honra o cómo se comete un error en lexicología. *Criticón*, 17, 67-87. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/017/017_069.pdf

- Crolla, A. C. (2013). El laberinto como metáfora eterna: reconfiguraciones tropológicas, literarias y artísticas. *Heteroglossia*. 12.
- https://www.academia.edu/84008124/El_laberinto_como_met%C3%A1fora_eterna_reconfiguraciones_tropol%C3%B3gicas_literarias_y_art%C3%ADsticas
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Paidós.
- de Montaigne, M. (2003). Ensayos de Montaigne. Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqz259>
- de Toro, F. (1987). *Semiotica del teatro del texto a la puesta en escena*. Galerna.
- Díaz-Plaja, G. (1969). *España en su literatura*. Salvat ediciones.
- Díaz-Plaja, G. (1983). *El espíritu del Barroco*. Editorial Crítica.
- Dörr-Zegers, O. (2007). El laberinto: espacio, mito y locura. *Centro de Estudios Filosóficos Pucciarelli*, 757-771.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era.
- Fernández Mosquera, S. (2003). *Géneros y construcción literaria en el Siglo de Oro*. Iberoamericana Vervuert. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=957258>
- Fernández Rodríguez, N. (2015). Valores simbólicos de la luz y la oscuridad en las comedias de santos de Lope de Vega. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 5, 47-62. <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>
- Fischer-Lichte, E. (1988). Hacia una comprensión del teatro algunas perspectivas de la semiótica del teatro. *Dispositio*, vol.13 (33-35),1-28
- <https://www.jstor.org/stable/41491326>
- Fischer-Lichte, E. (1992). *The Semiotics of Theater*. Indiana University Press.

- Fischer-Lichte, E. (2015). La teatología como ciencia del hecho escénico. *Investigación Teatral* vol. 4-5, núm. 7-8
<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1780>
- Franzani García, B. (2020). El burlador burlado, una propuesta para entender el final de La verdad sospechosa. *Hipógrifo*, 8.1, 33-49. <http://dx.doi.org/10.13035/H2020.08.01.04>
- Gálvez Aguirre, J. (2022). Mundo, Fortuna y Política en el barroco hispano del siglo XVII. *Hipógrifo*, 10.2, pp. 77-92. <http://dx.doi.org/10.13035/H.2022.10.02.06>
- Garasa, D. L.(1961). Teatro y sociedad del siglo de oro. *Revista Universidad*, 107-128.
https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/4131/RU048_07_A005.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- García Abad, P. (2013). Consideraciones en torno a las prisiones en el teatro español Barroco. *Fundamentos en Humanidades*, XIV (27), 193-205
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18440029010>
- García Hernández, M. (2023). *El recurso del engaño en la obra de Juan Ruiz de Alarcón: Los empeños de un engaño*. [Tesis de maestría no publicada]. Universidad del Claustro de Sor Juana.
- Georescu, V. (2010). Mentira y honor: Los temas del teatro español en el Siglo de Oro. *Elements*, 6 (2), 20-28. <https://doi.org/10.6017/eurj.v6i2.9032>
- González, A. (2011). Construcciones y funciones del espacio dramático en las comedias de Cervantes. En *Visiones y revisiones cervantinas: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 19-36.
https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VII_05.pdf
- González, A. (2012). Ilusión y engaño en el teatro cervantino. *Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes*. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv41d1>

- González, S. (2003). Apariencia y realidad en La verdad sospechosa. *Signos Literarios y Lingüísticos*, 5, 95-103. <http://www.waldemoheno.net/signos5-2/GonzalezS.pdf>
- González-Barrera, J. (2025) La construcción dramática de un contraejemplo: La mentira en la verdad sospechosa. *Hipogrifo*, 13, 619-634.
<http://dx.doi.org/10.13035/H.2025.13.01.42>
- Gracián, B. (1998). *Trescientos aforismos*. (Ed.) Blanco, Emilio. Ediciones Península
- Gracián, B. (2002). *El Criticón*. Biblioteca Austral
- Gracián, B. (2009). Arte de ingenio. Tratado de la agudeza. *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcww7z0>
- Hermenegildo, A. (2001). *Teatro de palabras: didascalías en la escena española del siglo XVI*. Lleida.
- Hermenegildo, A. (2003). Usos de la metateatralidad: los pasos de Lope de Vega. *Signos Literarios y Lingüísticos*, (2), 13-31.
- Josa, D. (1999). *El arte dramático de Juan Ruiz de Alarcón: las ediciones 1628 y 1634*. [Tesis de doctorado Universitat de Barcelona] Repositorio Institucional-Universitat de Barcelona. <https://deposit.ub.edu/dspace/handle/2445/183246>
- Josa, D. (2002). Hacia el pensamiento de Juan Ruiz de Alarcón. *Revista de Literatura*, LXIV, 128, 413-435.
- Jauss, H. R. (1987). Cambio de paradigma en la ciencia literaria. Rall, Dietrich. (Comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. de Sandra Franco. UNAM.
- Kantor, S. (2007). La Diatriba del Arcipreste como campo semántico. *En Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval (León, 20 al 24 de septiembre de 2005)*. (Vol. 2).
<https://www.ahlm.es/IndicesActas/ActasPdf/Actas11.2/15.pdf>

- Kantor, S. (2014). *Amor Dethronatus Semántica y semiótica del daño y del engaño Libro de buen amor cc. 181-422*. Iberoamericana, Vervuert.
- King, W.F. (1989). *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*. El Colegio de México
- Lobato, M.L. (2022). La representación de la fama en el teatro del siglo de oro. En Inmaculada Rodríguez Moya; Eva Calvo (Eds.) *El arte de la persuasión: La fabricación mítica de la realeza*. Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia,. 259-280.
- Lotman, I. M. (1993). La semiótica de la cultura y el concepto de texto. *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 9, 15-20. chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/40/1/15-20.pdf
- Lotman, I. M. (1996) Navarro, D. (Ed.) *La semiósfera I*. Cátedra.
- Lotman, I. M. (2000). Navarro, D. (Ed.) *La semiósfera III*. Cátedra.
- Maravall, J. A. (1975). *La cultura del Barroco*. Ariel.
- Montero Reguera, J. (2013). En La verdad sospechosa de Juan Ruiz de Alarcón. *Cuadernos Pedagógicos*, (45), 20-25.
- Munguía, Y. (2019). De amores y laberintos: utilización cretense en Lope de Vega, Calderón y sor Juana. *Hipógrifo*, 7 (2), 497-510. <https://doi.org/10.13035/H.2019.07.02.39>
- Muñoz González, A. (2015). *La mentira en La verdad sospechosa y en el resto de la dramaturgia de Juan Ruiz de Alarcón: Aporte desde los antecedentes semíticos de su autor* [Tesis de maestría] Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
<https://hdl.handle.net/20.500.12371/9508>
- Neumeister, S. (2011). Funciones y avatares de la carta en las comedias de Calderón. *Anuario Calderoniano*, 4, 263–281. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/29777>

Nieremberg, J.E. (1649). *Curiosa, y oculta filosofía: Primera, y segunda parte de las maravillas de la naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales...*

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5325019382&seq=315>

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5325019382&seq=430>

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5325019382&seq=426>

Oleza J. y Ferrer T. (1986). (Estudio preliminar). En Ruiz de Alarcón, J. *Las paredes oyen, La verdad sospechosa*. Planeta.

Ontiveros Valdés, A. (2006). *El engaño del gracioso como eje de las acciones dramáticas en las comedias de Agustín Moreto* [Tesis de maestría]. Universidad Autónoma de México. <http://132.248.9.195/pdtestdf/0352588/Index.html>

Orozco Díaz, E. (1989). *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Editorial Planeta.

Paz, O. (1992). *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.

Pedraza Jiménez, F. (2020). *El arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Contexto y texto*. New York: Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA). chrome-extension://efaidnbmnnibpcapcglclefindmkaj/https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/58982/1/Batihoja65_DADUN.pdf

Peña, M. (2005). Juan Ruiz de Alarcón: Reconstrucción Biográfico-Crítica. *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 1–16.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2865>

Peña, M. (2015). Zárate Castronovo y Ruiz de Alarcón: similitudes y comedias. *Revista de La Universidad de México, Nueva Época*: 142, 216, 59–64.

<https://www.revistadelauniversidad.mx/download/303fc9a5-35cb-46cf-93d1-4b9c9090af5a?filename=zarate-castronovo-y-ruiz-de-alarcon-similitudes-y-comedias>

Platón. (1985). *Diálogos*. Vol. I. Gredos.

- Platón. (2000). *La República*. EDIMAT.
- Presa Diaz, J. C. (2006). Del sentimiento de desengaño como “género” de la literatura española. *Hipertexto*, 3, 72–80. chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://scholarworks.utrgv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1032&context=hipertexto
- Quirós Casado, A. (1988). El tema del desengaño en el pensamiento barroco hispano. *Actas del V Seminario de historia de la Filosofía Española*, 565-595. chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://artedeprudencia.com/wp-content/uploads/2019/10/El-tema-del-Desenga%C3%B1o-en-el-pensamiento-barroco-hispano.pdf
- Real Academia Española. (s.f). Eutrapelia. [en línea] En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 10 de octubre de 2022, de <https://dle.rae.es/eutrapelia>
- Real Academia Española (s. f) Fingir. [en línea] En *Diccionario de autoridades*. Recuperado el 10 de octubre 2022. <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Real Academia Española (s. f) Mentir. [en línea] En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 10 de octubre 2022. <https://dle.rae.es/mentir>
- Real Academia Española (s. f) Falsedad. [en línea] En *Diccionario de autoridades*. Recuperado el 10 de octubre 2022. <https://apps2.rae.es/DA.html>
- Revueltas, E. (2012). Estrategias emblemáticas en el teatro. *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 139–155.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4x5x0>
- Reyes, A. (1966) (Introd.) En *Obras Completas de Juan Ruiz de Alarcón*: Vol. I. Fondo de Cultura Económica.

- Ribbons G. (2010). La verdad sospechosa: Lying and dramatic structure once more. *RILCE*. 26, 1, 139–156. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/20723>
- Rodríguez de la Flor, F. (2005). *Pasiones frías Secreto y disimulación en el Barroco hispano*. Marcial Pons Historia.
- Rodríguez de la Flor, F. (2009) *Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco*. Abada Editores.
- Rodríguez de la Flor, F. (2012). *Mundo simbólico Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. Akal.
- Roso Díaz. (1999a). Propuesta metodológica para el estudio del engaño en la obra dramática de Lope de Vega. *Filología y Lingüística XXV*, 2, 63–82.
<https://archivo.revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/20557>
- Roso Díaz. (1999b). El recurso del engaño en la obra dramática del primer Lope de Vega. *Hesperia, Anuario de Filología Hispánica*, II, 115–126.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=198204>
- Ruano de la Haza, J. (1988). Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII. *Criticón*, (42). 81-102.
https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/042/042_083.pdf
- Ruiz de Alarcón, J. (2020). *Biblioteca Alarconiana Antología Juan Ruiz de Alarcón*. Universidad Autónoma de México.
- Ruiz de Alarcón, J. (2024). El desdichado en fingir. En Mejía, A. (Ed.). *Colección obras dramáticas completas Juan Ruiz de Alarcón*. Vol. 8. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. (Trabajo original publicado en 1628).
<https://elibros.uacj.mx/omp/index.php/publicaciones/catalog/book/315>

Ruiz de Alarcón, J. (2024). La verdad sospechosa. En Arellano. I. (Ed.). *Colección obras dramáticas completas Juan Ruiz de Alarcón*. Vol. 13. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. (Trabajo original publicado en 1634).

<https://elibros.uacj.mx/omp/index.php/publicaciones/catalog/book/319>

Ruiz de Alarcón, J. (2024). Los empeños de un engaño. En Miaja de la Peña, M. (Ed.).

Colección obras dramáticas completas Juan Ruiz de Alarcón. Vol. 9. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. (Trabajo original publicado en 1628).

<https://elibros.uacj.mx/omp/index.php/publicaciones/catalog/book/316>

Rull, E. (1993). Variedad y complejidad estructural de los monólogos en *La vida es sueño*.

AISO: Actas III, 331–341. chrome-extension://efaidnbmnnibpcajpcglclefindmkaj/https://cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/03/aiso_3_2_037.pdf

Rull Suárez, A. (2017). El laberinto: símbolo y modelo de creación en Cervantes y Thomas Pynchon. *Actas Del X Congreso de La Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de Julio de 2014)*, 821–830.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6801088>

Santarcangeli, P. (2000) *Il libro dei laberinti Storia di un mito e di un simbolo*. Eco, U. (Prefazione). Sperling y Kypfer Editori.

Schwartz, L. (2008). Las máscaras del engaño en Quevedo y Gracián In: Homenaje a Francis Cerdan. *Preese Universitaires Du Midi*, 669–682.

<https://doi.org/https://doi.org/10.4000/books.pumi35501>

Schwartz, L. (2013). De laberintos: mito y metáfora en textos barrocos. Notas para la historia de su itinerario. *Bulletin of Spanish Studies*, 833–844.

<https://doi.org/10.1080/14753820.2013.802596>

- Séneca, L. A (2023) De la tranquilidad del ánimo, *Tratados Morales*.
<http://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/De%20la%20Tranquilidad%20del%20Animo%20Lucio%20Anneo%20Seneca.pdf>
- Serralta, F. (1998a). El enredo y la comedia: Deslinde preliminar. *Criticón. Num. 42*, 125–137.
https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/042/042_133.pdf
- Serralta, F. (1998b). Autocomentarios sobre la comedia en el teatro de Antonio de Solís. En *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*. Universidad de Alcalá de Henares, vol. II, pp. 1519–1527. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
https://cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_067.pdf
- Tenorio, O. (2005). El laberinto en el Siglo de Oro. En *Actas del Congreso El siglo de Oro en el Nuevo Milenio*. Vol. 2, pp. 1613–1626.
<https://www.researchgate.net/publication/303383023>
- Teofrasto. (2019). Caracteres morales de Teofrasto. Reflexiones filosóficas sobre las costumbres de nuestro siglo. *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*.
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/caracteres-morales-de-teofrasto-reflexiones-filosoficas-de-nuestro-siglo/>
- Valdés García, D. (2025). *Laberinto de El desdichado en fingir* [Acuarela]. Realización y diseño para esta investigación basado en la Tabla 5.
- Valdés García, D. (2025). *Laberinto de La Verdad Sospechosa* [Acuarela]. Realización y diseño para esta investigación basado en la Tabla 6.
- Valdés García, D. (2025). *Laberinto de Los Empeños de un Engaño* [Acuarela]. Realización y diseño para esta investigación basado en la Tabla 7.
- Vargas Beal, X. (2011). ¿Cómo hacer investigación cualitativa? *ETXETA*. 94805617

<https://www.paginaspersonales.unam.mx/files/981/94805617-Xavier-Vargas-B-COMO-HACER-INVESTIGA.pdf>

- Vilchez, M. (1976). *El engaño en el teatro griego*. Planeta.
- Vives-Ferrández S. L. (2012). *Vanitas: retórica visual de la mirada*. Ediciones Encuentro.
- Von der Walde, M. L. (2007). La estructura dramática de El desdichado en fingir: Dispositio, versificación y semántica. En *Estudios de literatura y cultura española e hispanoamericana, (siglos XVI al XVIII)*. pp. 251–269. Universidad Autónoma Metropolitana.

https://www.academia.edu/1483140/Lillian_von_der_Walde_Moheno_La_estructura_dram%C3%A1tica_de_El_desdichado_en_fingir_dispositio_versificaci%C3%B3n_y_s_em%C3%A1ntica_en_Injerto_peregrino_de_bienes_y_grandezas_admirables_Cultura_y_literatura_espa%C3%B1ola_e_hispanoamericana_siglos_XVI_XVII_pp_251_269

- Whicker, J. (1996). *Fiction, deceit and Morality in the Plays of Juan Ruiz de Alarcón. 1580-1639* [Tesis de doctorado en Universidad de Oxford]. Universidad de Oxford.

<https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:50276c64-555f-4584-9956-74a0ef3407b0>

- Zimic, S. (1992). El teatro de Cervantes. Editorial Castalia.
- Zugasti, M. (1997). De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina. *XX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro*, 109–141.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz9199>

- Zugasti, M. (2014). Tetro en el teatro (TeT): cuatro ejemplos de Cervantes, Tirso y Vélez. *Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes*, 57-85.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc55j1>

Zugasti, M. (2017). El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega. *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 73-101.

<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm0655>

Google. (s.f.). *Google Translate* [Software]. Recuperado de <https://translate.google.com.mx>

ANEXOS

ANEXO A: Listado de Léxico del Engaño-Desengaño de Cada Comedia

Léxico en *El Desdichado en Fingir*

Primer acto: Fementido, daña, engaña, burlado, verdad, alumbra, espiar, enredo, guardar, secreto, finge, fingir, enganalla, engaño, has de ser, engañar, engañarme, falso, engaños, mentís (**20 palabras**).

Segundo acto: engaño, verdad, engañar, engañé, daño, verdad, engañado, engañar, engañaste, engañaste, engaño, daño, engaño, desengaño, secreto, traza, fingía, veras, vano, vano, fingir, fingir, fingido, verdadero, fingiendo, fingiendo, de veras, vano, fingido, engañar, fingimientos, fingiendo, secreta, fingí, verdad (**36 palabras**).

Tercer acto: fementido, esconder, descubrir, razón, verdad, engañándome, fingió, callase, callado, descubro, sospecha, verdad, descubrirse, engaños, enredos, descubrir, engaño, burlado, engañéis, verdad, sospechar, engaños, engaños, engaños, engaño, engañar, confusión, disimular, fingida, Burláis, mintáis, verdad, fingió, fingió, falso, engañarme, engaños, engaño, fingido, engañoso, falso, fingiendo, verdad, falso, fingió, Falso, engaño, engaños, fingido, engaño, fingir, falso, falseó, fingió, verdad, confesado, engaño, fingiese, fingílo, fingir (**60 palabras**)

Total: 116 palabras

Predominan: Engaño, Fingir y Verdad

Léxico en *La Verdad Sospechosa*

Primer acto: verdad, vicio, desengaño, mentir, mentiras, engañado, desengaño, verdad, engaños, fingirse, engaña, verdad, verdad, secreto, verdad, disimula, verdad, apariencias, engañosa, ficciones, mentira, fingiste, encubierto, fingílo, engañabas, engaño, verdad, secreta, verdad, falsa, daño, mudanza, desengaño, engañar, mudanza, verdad (**36 palabras**).

Segundo acto: engañe, verdad, mentir, mentiras, daño, verdad, fingió, mintió, verdad, mentira, engañado, mentiras, enredos, miente, mentía, mentir, miento, mentido, mentir, desmentir, mintiendo, verdad, miente, desmentir, verdadero, secreto, persuadido, mentir,

miento, mentiras, persuadir, mentir, encubierto, fementido, falsa, engañado, verdad, engaño, daño, engañé, verdad, embustero, mentira, mentiroso, mentir, embustero, verdades, engañé, invención, fingido, fingiendo, ficción, fingido, embarrador, embustero, engañado, embustero, mentir, persuadir, mentiroso, falsedad, miente, verdad, desdiciendo, verdad, mentido, mentira, mentira, verdad, beldad, verdad, verdad, falsedad, mentir, mentirme, verdad, verdades, mentirosa, mentiras, miente, veras (**81 palabras**).

Tercer acto: engaña, fingido, desdeñado, verdadera, miente, mentir, cierto, verdad, mentiroso, mentir, verdad, engaña, verdadero, daños, engaños, verdades, verdad, engañado, miente, verdad, revelarte, secretos, confesar, engañoso, engañada, verdad, mentirosa, engañada, engañar, creerle, creer, creer, falsedad, mentira, mentira, verdad, creídas, mientes, creerme, creído, miente, desengáñate, disimula, invención, desengaño, engañáis, daña, mentir, invención, finge, fingir, fingiendo, engañaron, engaña, verdad, verdadero, crea, verdad, mentirosa, verdad, engaños, engañará, mentiras, verdad, mentir, verdades, mentira, verdad, mintiese, engaños, creyese, engaños, creyera, mintiera, verdad, mentir, fingiste, fingida, infamen, engañaras, engañara, error, daño, dañador, daño, falsa, engañas, engañada, engañaste, engañas, verdad, sospechosa, verdad, verdad, invención, engañosa, verdades, erré, erré, engañoso, desdice, verdad, dañosa, mentira, mentir, verdad, sospechosa, sospechosa (**98 palabras**).

Total: 215 palabras

Predominan: Mentir, Verdad y Engaño

Léxico en *Los Empeños de un Engaño*

Primer acto: honor, amor, verdad, mentir, ocultar, disimulo, verdad, ocultó, secreto, secreto, secreta, desmentir, recela, trazar, fingir, disimular, ocultar, fingir, desmentir, engaño, verdad, mentira, verdad, fingido, engañándola, fingida, secreto, trampa, honor, desmentir, oculto, oculto, recatarme, secreto, secreto, oculta, fingir, falso, fingir, fingir, verdad, engaño, engañarla, invención, engaña, secreto (**46 palabras**).

Segundo acto: secreto, desengaña, error, ciega noche, desengaño, verdad, oscuro, honor, secreto, honor, desengaño, mentiroso, desengaño, verdad, engañaba, falso, verdadero, verdadero, mentido, ficción, verdad, ocultado, falso, engañoso, engañada, falso, fingido, verdad, dañar, secreto, engañoso, desengaño, daño, engañaba, secreto, empeño, finge, desengaño, daño,

falsedad, desmentida, invención, fingida, verdad, engaño, daño, fingidos, engañado, daño, engaño, falso, disimules, daño, desengaño, desengañosos, daño (**57 palabras**).

Tercer acto: ocultando, verdad, daño, engañaron, ocultaras, engaño, verdad, desengaño, disimular, verdad, desmentido, mentira, verdad, engaño, daño, desengaño, engañada, falso, mentiras, fementido, falso, ocultar, verdad, fingido, daño, desengañar, engaño, desmentido, desmentirla, fementido, engañoso, finges, mientes, falso, falso, daño, engañado, engaño, fingidos, finjo, falsa, fingido, desmientas, desengaños, engañadas, falsa, engañosa (**47 palabras**).

Total: 149 palabras

Predominan: Engaño, Verdad y Fingir

ANEXO B: Recopilación de Datos para Análisis de Cada Comedia

Tabla B1

Recopilación de Datos para Análisis en *El Desdichado en Fingir*

ACTO I

Verso	Personaje	Jerarquía	Tipología	Técnico teatral	Recurso argumental	Tramoya
vv. 13-14	Ardenia	Obligado a mentir	Cuya base es el secreto		In media res	Ventana
vv. 178 - 182	Ardenia	Engañadora	Secreto		Papel / noche	Ventana
vv. 256-260	Persio	Engañador	Fingimiento	Aparte	Papel/ noche	Ventana
vv. 301-308	Persio	Engañador	Fingimiento			
vv. 654-656	Persio	Engañador	Identidad oculta		Aparte	
vv.767-768	Arseno	Engañador	Identidad oculta			

ACTO II

vv. 1267	Ardenia	Engañada- engañadora	Malentendido	Aparte Tapada		
vv. 1597-1659	Persio	Engañador	Fingimiento			
vv. 1794-1800	Persio	Engañador	Malicioso		Papel	
vv. 1842-1846	Persio	Engañador	Identidad oculta			

ACTO III

vv. 2008- 2016	Arseno	Engañador	Identidad oculta	Aparte	Noche	
vv. 2036-2042	Celia	Engañadora- engañada	Identidad oculta	Tapada	Noche	
vv. 2201-2202	Ardenia	Engañadora- engañada	Fingimiento			
vv. 2320-2323	Claudio	Engañador	Malentendido			
vv.2425- 2427	Príncipe	Engañador	Fingimiento			
vv. 2498	Arseno	Engañador	Identidad oculta			

Nota: Elaboración propia a partir de la recolección de datos de la obra *El desdichado en fingir* de Juan Ruiz de Alarcón (2024) y propuesta metodológica de Roso Díaz (1999a).

Tabla B2

Recopilación de Datos para Análisis en *La Verdad Sospechosa*

ACTO I						
Verso	Personaje	Jerarquía	Tipología	Técnico teatral	Recurso argumental	Tramoya
vv. 482-484	Don García	Engañador	Fingimiento	Tapada		
vv. 558-560	Don García	Engañado-engañador	Malentendido			
vv. 665-748	Don García	Engañador	Acto jocoso y malicioso			
vv. 1026-1033	Jacinta	Engañadora-engañada	Fingimiento			
ACTO II						
vv.1155-1161	Don García	Engañador-engañado	Malentendido		Papel	
vv. 1259-1263	Tristán	Obligado a mentir	Cuya base es el secreto			
vv. 1464-1465	Don García	Engañador	Fingimiento			Puerta
v. 1512	Don García	Engañador	Fingimiento			
vv. 1524-1711	Don García	Engañador	Acto jocoso y malicioso			
vv. 1792- 1799	Don García	Engañador	Acto jocoso y malicioso			
vv. 1987-1991	Don García	Engañador	Fingimiento	Noche		balcón
ACTO III						
vv. 2238-2241	Don García	Engañador	Fingimiento			
vv. 2443	Lucrecia	Engañada-engañadora	Malentendido		Papel	
vv. 2470-2472	Jacinta	Engañada-engañadora	Fingimiento	Aparte/ Tapada		Puerta
vv. 2558-2563	Lucrecia	Engañada-engañadora	Malentendido	Aparte/ tapada		Puerta
vv. 2592-2594	Lucrecia-Jacinta	Engañadas-engañadoras	Malentendido	Aparte/ tapada		Puerta

vv. 2718-2777	Don García	Engañador	Acto jocoso y malicioso		
vv. 2810	Don García	Engañador	Acto jocoso y malicioso		
vv. 2820-2822	Don Beltrán	Engañador-engañado	Disimulo	Aparte	
vv. 3083-3085	Don García	Engañador	Malentendido		Papel

Nota: Elaboración propia a partir de la recolección datos de la obra *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón (2024) y propuesta metodológica de Roso Díaz (1999a).

Tabla B3

Recopilación de Datos para Análisis en *Los Empeños de un Engaño*

ACTO I

Verso	Personaje	Jerarquía	Tipología	Técnico teatral	Recurso argumental	Tramoya
vv. 159-164	Campana	Obligado a mentir	Cuya base es el secreto	Aparte	In media res	Balcón
vv. 263-268	Leonor	Engañada	Secreto			
vv. 309-311	Don Diego	Engañador	Verdad a medias			
vv. 317-320	Don Diego	Engañador	Cuya base es el secreto		Soliloquio/reflexión	
vv. 495-498	Teodora	Engañadora	Fingimiento	Aparte		
vv. 621-644	Teodora	Engañadora	Secreto	Aparte		
vv. 747-749	Leonor	Engañada	Fingimiento	Aparte		Puerta
vv. 830-831	Leonor	Engañadora -engañada	Acto jocoso y malicioso			

ACTO II

vv. 1133-1134	Leonor	Engañadora -engañada	Acto malicioso	
vv. 1499-1507	Don Diego	Engañador	Cuya base es el secreto	Reflexión
vv. 1613-1627				Soliloquio/reflexión

vv. 1630-1634	Leonor	Engañada- engañadora	Malentendido	Puerta
vv. 1722-1724	Teodora	Engañadora -engañada	Fingimiento	Aparte

ACTO III

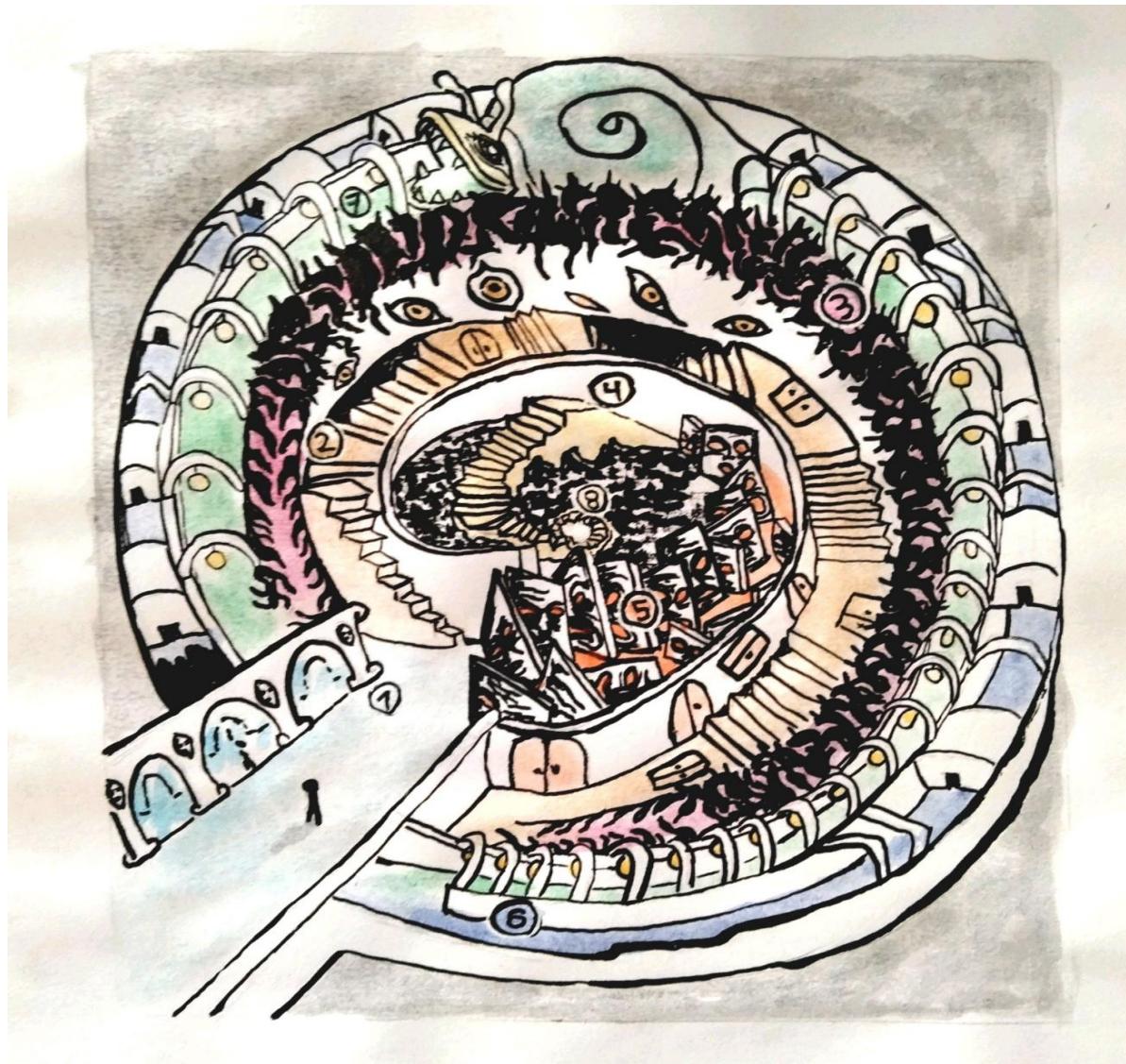
vv. 1963-1984	Campana	Obligado a mentir	Cuya base es un secreto
vv. 2134-2137	Teodora	Engañadora -engañada	Malentendido
vv. 2186-2197	Don Juan	Engañador- engañado	Fingimiento

Nota: Elaboración propia a partir de la recolección datos de la obra *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón (2024) y propuesta metodológica de Roso Díaz (1999a).

ANEXO C: Laberintos de Cada Comedia

Anexo C1

Laberinto de El desdichado en Fingir



Nota: Realización y diseño para esta investigación por Darío Valdés (2025). *Laberinto de El desdichado en fingir* [Acuarela]. Basado en la Tabla 5.

Nodos 1. Portal de las Caretas 2. Corredor de la Fortuna y Tentación del Amor 3. Cámara de la conciencia 4. Escalera de la caída 5. Galerón del Ingenio 6. Pasillo del Enfrentamiento 7. Cripta de la Verdad 8. Salida de Luz.

Anexo C2

Laberinto de La Verdad Sospechosa



Nota: Realización y diseño para esta investigación por Darío Valdés (2025). *Laberinto de La verdad sospechosa* [Acuarela]. Basado en la Tabla 6.

Nodos 1. Vestíbulo del engaño 2. Galería del oficio cortesano 3. Salón de las ficciones
4. Pasadizo de contención 5. Cámara de autodestrucción 6. Foso de la sospecha 7. Ausencia de salida.

Anexo C3

Laberinto de Los Empeños de un Engaño



Nota: Realización y diseño para esta investigación por Darío Valdés (2025). *Laberinto de Los empeños de un engaño* [Acuarela]. Basado en la Tabla 7.

Nodos 1. Vestíbulo de la ilusión 2. Galería de los rumores 3. Cámara en la torre de los juramentos 4. Sala en la torre de las máscaras 5. Puerta para la torre del perdón 6. Sala en la torre de la verdad 7. Centro del cielo abierto.