

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL ENGAÑO DEL GRACIOSO COMO EJE DE LAS ACCIONES DRAMÁTICAS EN LAS COMEDIAS
DE AGUSTÍN MORETO

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:
MAESTRO EN LETRAS ESPAÑOLAS

PRESENTA:
ADRIANA ONTIVEROS VALDÉS

DIRECTOR DE TESIS:
DR. AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ

México, D.F., 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Aurelio González, sin cuyos consejos la realización de esta tesis no hubiera sido posible.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	4
I. AGUSTÍN MORETO Y LAS OBRAS ESTUDIADAS	
1. La comedia nueva y su planeamiento dramático	6
2. Agustín Moreto: vida, obra y crítica.....	7
3. Las obras estudiadas.....	10
4. El gracioso, la función de engañador de los graciosos estudiados.....	13
5. La importancia del engaño que realiza el gracioso.....	16
6. La estructura del engaño.....	17
II. CONSTRUCCIÓN DEL ENGAÑADOR	
1. El gracioso.....	20
1.1 El nombre.....	21
1.2 La experiencia.....	24
1.3 El ingenio.....	28
1.4 La visión material.....	36
1.5 Los comentarios.....	41
1.6 La tercería.....	45
2. Cuál es el conflicto y por qué se introduce el gracioso en él.....	47
3. El anuncio del engaño.....	52
4. El engañado.....	56
5. La comicidad del engañador, el engañado y el engaño.....	65
III. EL ENGAÑO	
1. Primera etapa: el comienzo y desarrollo del engaño.....	69
1.1 El espacio dramático y el desarrollo del engaño.....	87
2. Segunda etapa: las complicaciones del engaño.....	90
3. Tercera etapa: el desenlace del engaño.....	10
4. La función del engaño y del engañador en las obras.....	118

CONCLUSIÓN.....	120
BIBLIOGRAFÍA.....	122

INTRODUCCIÓN

Al acercarse al corpus teatral del Siglo de Oro, hay que tomar en cuenta dos aspectos: la especificidad genérica y la evolución de dichos géneros a través del tiempo. La importancia de este último punto queda reflejada en la división que los estudiosos han hecho entre la escuela de Lope de Vega y la de Calderón de la Barca. Así, una comedia tiene distintas características según el momento en que se haya escrito.

En el segundo ciclo dramático existe una tendencia a perfeccionar los recursos teatrales y a condensar las tramas paralelas en una central, es decir, a crear piezas donde no se deja cabo suelto,¹ pues cada elemento tiene una razón de ser. En resumen, se estiliza lo hecho por la generación anterior. Dicha evolución, en muchos casos, tiende a la complejización de algunos elementos de la fórmula dramática.

La obra de Agustín Moreto (1618-1669), uno de los últimos representantes del drama barroco, da testimonio de ello. En este trabajo se tratará de un aspecto específico: el papel del gracioso en las comedias del dramaturgo donde hay un engaño. Tales obras muestran la complejización de las funciones del gracioso, ya que el personaje cobra dimensiones nunca vistas en otros autores, al ser el director y urdidor del engaño. De ese modo el gracioso, al funcionar como engañador, es el eje en torno al cual se estructuran las acciones dramáticas.

Para destacar dicho aspecto, se han seleccionado cuatro comedias de Moreto: *No puede ser guardar una mujer*, *El lindo don Diego*, *El desdén con el desdén* y *Trampa adelante*². El análisis de los textos toma en cuenta la tendencia formulística del teatro barroco, debido a la cual, las obras cuentan con rasgos generales e individuales. Así, se verá cómo Moreto utiliza, en las cuatro comedias, una fórmula para estructurar el

¹ Autores del ciclo anterior también logran esto en varias de sus obras; sin embargo, a diferencia de la generación de Calderón, no es una constante

² En el caso de *No puede ser guardar una mujer*, *El lindo don Diego* y *Trampa adelante* se usa la edición Luis Fernández-Guerra y Orbe: Agustín Moreto. *Comedias escogidas de d. Agustín Moreto y Cabaña*, Madrid: Atlas, 1950 (Biblioteca de Autores Españoles, n. 39). Para *El desdén con el desdén* se usa la de Willard King: Agustín Moreto. *El desdén con el desdén*, México: Colegio de México, 1996. En el resto del trabajo las obras se abreviarán *No puede ser...*, *El lindo...*, *Trampa...* y *El desdén...* respectivamente. La única modificación a las ediciones es que se modernizará la acentuación y se utilizarán mayúsculas y minúsculas, según sea el caso, para la letra inicial de cada verso.

engaño. Esto con el fin de destacar la función de cada uno de estos graciosos y su relación con el engaño que llevan a cabo.

La estructura del trabajo es la siguiente:

En el primer capítulo, se tratan algunos puntos centrales de la comedia nueva y su planteamiento dramático. Después, se sitúa a Agustín Moreto dentro del teatro del Siglo de Oro. Para ello se habla de su vida, su obra y de lo que la crítica ha señalado sobre el autor. Posteriormente, se describe el corpus de trabajo y sus particularidades, por lo que se presenta una clasificación genérica de las obras y se destaca cuál es la importancia del engaño en ellas. Además, se revisan diversos aspectos del gracioso estudiados por los teóricos y, posteriormente, se ve la función particular del gracioso en estas obras. Para finalizar, se explica la estructura común de los engaños y se describen los distintos momentos que la conforman.

En el segundo capítulo, se estudia la manera en que se construye al gracioso como engañador, para eso se abordan aspectos como el nombre, la experiencia, el ingenio, la tercería, la visión material y los comentarios. Asimismo, se ve cuál es el conflicto, por qué se introduce el gracioso en él, la forma en que anuncia el engaño y su relación con el engañado.

En el tercer capítulo, se analizan las tres etapas que conforman el engaño: el comienzo y desarrollo, las complicaciones y el desenlace. De igual forma, se hace un análisis de la función del engaño en el corpus estudiado y del papel del gracioso en él.

I. AGUSTÍN MORETO Y LAS OBRAS ESTUDIADAS

1. La comedia nueva y su planteamiento dramático

Con Lope de Vega surge la comedia nueva, él crea una fórmula dramática que parte de una serie de intentos realizados durante el siglo XVI y de una larga tradición.³ A grandes rasgos, Lope propone lo siguiente: “lo trágico y lo cómico mezclado, la variedad de personajes, la unidad de acción, pero no la de lugar ni de tiempo, tres actos, la verosimilitud, el propósito de dar gusto, una exposición lógica, la variedad métrica, acomodada a las circunstancias, y los ‘casos de honra’.”⁴

El desarrollo de esta forma dramática y el éxito que obtuvo se explica, en buena medida, por el establecimiento de lugares fijos para la representación, los cuales contaban con una estructura económica y administrativa.⁵ Ello permitió la profesionalización del actor y, por primera vez, la aparición del escritor de masas.⁶

Una de las características de la comedia es su gran variedad temática, así se “recurre a fuentes históricas, teológicas, folclóricas, literarias, etc.”⁷ Por otra parte, hay que tomar en cuenta que los personajes, generalmente, tienen características uniformes, ya que en estas obras lo importante es la funcionalidad dramática. Los tres personajes fundamentales para la intriga teatral son la dama, el galán y el gracioso.⁸

El teatro del Siglo de Oro utiliza una fórmula dramática fecunda, que permitió el surgimiento de un sinnúmero de obras a lo largo de más de cien años.⁹ Dicha fórmula no permaneció estática, sino que tuvo un proceso evolutivo reflejado en sus dos ciclos. Se puede decir que cada uno de ellos propone una manera distinta de la comedia: el primero es más libre, mientras que el segundo implica una mayor preocupación por la forma y el perfeccionamiento de lo hecho en el periodo anterior.

³Véase Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza. *Manual de literatura española IV. Barroco: Teatro*, Pamplona: CENLIT, 1981, pp. 14, 21.

⁴ Jack Horace Parker. *Breve historia del teatro español*, México: Andrea, 1957, p. 42.

⁵ José María Díez Borque. *Sociedad y teatro en España de Lope de Vega*, Barcelona: Antoni Bosh, 1978, p. 3.

⁶ José María Díez Borque. *op. cit.*, pp. 29, 91.

⁷ Francisco Ruiz Ramón. *Historia del teatro español I*, Madrid: Alianza, 1967, p. 142.

⁸ Francisco Ruiz Ramón. *op. cit.*, p. 153.

⁹ *Ibid.*, p. 209.

La crítica ha señalado que no existe una ruptura como tal entre los dos ciclos, sino que en un momento ambos conviven.¹⁰ Así, cada una de las etapas incluye un grupo de autores; en el ciclo de Lope se encuentran: Lope de Vega (1562-1635), Guillén de Castro (1569-1631), Mira de Amescua (1574-1644), Vélez de Guevara (1579-1644), Ruiz de Alarcón (1581-1639) y Tirso de Molina (1584-1648). En el de Calderón: Calderón de la Barca (1600-1681), Rojas Zorrilla (1607- 1648) y Moreto (1618-1669), entre otros.

2. Agustín Moreto: vida, obra y crítica

Moreto, hijo de padres italianos, nace en Madrid el año de 1618. Estudia en Alcalá de Henares desde 1634 hasta 1637 y se gradúa en artes en 1639. Posteriormente toma los hábitos menores en 1642 y es nombrado “servidero” de la iglesia parroquial de Mondéjar. Ya durante 1650 era un escritor reconocido cuyas obras se representaban frecuentemente. Moreto fue nombrado capellán de la Hermandad del Refugio de San Pablo y se ha llegado a decir que después de ello dejó de componer obras; sin embargo, la cronología de sus textos indica que escribió hasta su muerte en 1669.¹¹

Moreto destacó por sus comedias y teatro breve. Esta última faceta ha sido poco atendida a pesar de ser uno de los entremesistas más importantes de su tiempo. Algunos de sus entremeses más destacados son *El aguador*, *Alcolea* y *La mariquita*, debido a la ironía que utiliza y a los tipos cómicos que crea.¹² El descuido se debe en buena medida al proceso de transmisión propio de dicho tipo de teatro: en el siglo XVII prácticamente no se editaron piezas breves, lo que provocó su desconocimiento posterior y el difícil acceso a ellas.

Algunos críticos sitúan a este autor como el último de los grandes dramaturgos del Barroco.¹³ Por su parte, María Luisa Lobato se detiene a estudiar la manera en que fue ampliamente reconocido en su tiempo y da cuenta de cómo sus obras formaban

¹⁰ Véase Francisco Ruiz Ramón. *Ibid.*, p. 163. Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza. *op. cit.*, p. 102.

¹¹ Véase María Luisa Lobato en, Agustín Moreto, *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto (I)*, Kassel: Reichenberger, 2003, pp. 4-18.

¹² Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza. *op. cit.*, p. 663.

¹³ Francisco Ruiz Ramón. *op. cit.*, p. 308. Luis Fernández-Guerra y Orbe. “Discurso preliminar,” en *op. cit.*, p. XII.

parte del repertorio de las mejores compañías.¹⁴ Seguramente, eso determinó muchas de sus piezas pues, como se sabe, era común que los autores del teatro barroco compusieran obras pensando en la estructura de una compañía determinada. De modo que comedias como las estudiadas, donde el papel del gracioso es central, fueron representadas por algunos de los actores cómicos más importantes del momento.

Una opinión repetida es la de considerar a Moreto uno de los autores más equilibrados del teatro del Siglo de Oro,¹⁵ por ello se le compara con Juan Ruiz de Alarcón.¹⁶ Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza ponen en duda dicha afirmación al decir que: “la moderación y comedimiento que la crítica acostumbra a atribuir a nuestro autor brilla por su ausencia en éstos [*El lindo...*, *No puede ser...*, *San Franco de Sena*] y otros dramas.”¹⁷ Baste decir que las cuatro obras trabajadas son un claro ejemplo de los “excesos” de Moreto.

Al hablar de Agustín Moreto, los estudiosos suelen tratar el tema de su falta de originalidad. Gran parte de ellos¹⁸ coinciden con la opinión de Francisco Ruiz Ramón; él opina que el dramaturgo utiliza muchos de los temas, personajes, escenas, etc., de comedias viejas con el fin de renovarlas, para ello toma una actitud crítica frente a las piezas anteriores. “Moreto no copia, no repite, como hará la nube de refundidores de fines del siglo XVII y principios del XVIII, sino que crea, hace teatro nuevo original. [...] Lo creado por Moreto [...] no es un argumento, ya preexistente y del que parte, sino un universo dramático inédito: el de la pieza por él configurada, a la que constituye en entidad dramática inexistente antes.”¹⁹

¹⁴ María Luisa Lobato. *op. cit.*, p. 30.

¹⁵ Ángel Valbuena. *Literatura dramática española*, Barcelona: Labor, 1930, p. 260. Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza. *op. cit.*, p. 542.

¹⁶ Malveena McKendrick. *El teatro en España*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1994, p. 189. Ángel Valbuena. *Historia de la literatura española. Tomo II*, Barcelona: Gustavo Gili, 1968. p. 647.

¹⁷ Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza. *op. cit.*, p. 543.

¹⁸ Algunos de los autores que sostienen esta opinión son: Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza. *op. cit.*, p. 544. Luis Fernández-Guerra y Orbe. *op. cit.*, p. XIII.

¹⁹ Francisco Ruiz Ramón. *op. cit.*, pp. 309-310.

La acusación de plagio surge a partir de un vejamen²⁰ dicho por Jerónimo de Cáncer el día en que tomó el cargo de secretario de la Academia Castellana de la que Moreto era miembro. Básicamente, el contenido del vejamen era el siguiente:

Cáncer inventó un sueño en el que los poetas latinos e italianos habían cercado el Parnaso y Apolo pedía ayuda a los vates castellanos, que se pusieron a su lado desde el inicio de la batalla. Cáncer deslizó en la explicación del suceso frases referidas a distintos poetas del momento en el tono propio del vejamen. [...] `En medio de este peligro reparé que don Agustín Moreto estaba sentado y revolviendo unos papeles, que, a mi parecer, eran comedias antiquísimas, de quien ya nadie se acordaba. Estaba diciendo entre sí: -Ésta no vale nada. De aquí se puede sacar algo, mudándole algo: este paso puede aprovechar [...].`²¹

El problema con decir que esto implica una acusación de plagio se encuentra en que se olvida que dentro de un vejamen lo normal es burlarse de los integrantes de la academia²² y, además, no se toma en cuenta que la refundición era un proceso de composición normal en el teatro áureo, muchas veces debido a la gran demanda que había de novedades. “La revisión de los estudios dedicados a la obra de Moreto indica hasta qué punto éste ha sido un aspecto central en la investigación, en detrimento de otros posibles que hubieran abierto nuevas perspectivas.”²³

Un aspecto que destaca en la obra del dramaturgo es la manera en que aparecen los graciosos en ciertas comedias, para algunos “adquiere máxima importancia como personaje dramático”²⁴ al actuar sobre el destino de los demás personajes. De modo que el criado cobra relieve frente al señor al dirigir la acción principal.²⁵ Algo fundamental, es que deja de ser un personaje episódico para convertirse en el centro de la acción dramática.²⁶ Se suele afirmar, sin matiz alguno, que la obra de Moreto destaca por sus graciosos. Ello genera confusión, pues el corpus del autor no sostiene dicha lectura. Más

²⁰ VEJAMEN “Discurso o composición poética de índole burlesca, que con motivo de ciertos grados o certámenes se pronunciaba o leía en las universidades y academias contra quienes en ellos tomaban parte.” *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe, 2002. [Se usará su abreviatura, *DRAE*]

²¹ María Luisa Lobato. *op. cit.*, p. 9.

²² *Ibid.*, p. 10.

²³ *Ibidem.*

²⁴ Francisco Ruiz Ramón. *op. cit.*, p. 310.

²⁵ Ángel Valbuena. *Literatura... op. cit.*, p. 265.

²⁶ Luis Fernández-Guerra y Orbe. *op. cit.*, p. XXVI.

preciso es aclarar que los graciosos que destacan son los que aparecen en comedias donde hay engaño, es decir, no todos los graciosos de sus comedias son importantes, ni tan bien contruidos.

Hay críticos que colocan a algunos de los graciosos de Moreto como de los más relevantes del teatro barroco. Tal es el caso de Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza que consideran a Tarugo de *No puede ser...* como de los mejor trazados y a Polilla de *El desdén...* de los más divertidos.²⁷ En general, la crítica coincide en poner a estos dos graciosos como ejemplo de lo que el dramaturgo logró con el personaje.²⁸ Sin embargo, son pocos los estudios que analizan a alguno de estos graciosos.²⁹

Otro aspecto que se ha señalado es la meticulosa estructura dramática de las obras del autor.³⁰ Alfredo Hermenegildo dice que muchas de las comedias de Moreto forman parte del “último segmento del teatro barroco, en que se van estilizando cada vez más los recursos dramáticos.”³¹ De este modo, el dramaturgo destaca por su habilidad técnica.³² Dicho aspecto resulta evidente al analizar la construcción de los engaños del corpus de trabajo.

Los estudiosos coinciden al momento de establecer cuáles son las obras más representativas de Agustín Moreto, la mayoría incluye *El desdén...*³³ y hay otros que además le suman *El lindo...* y *No puede ser...* Esta opinión se refleja en el número de ediciones de dichas obras. En cuanto al teatro breve, en el 2003 María Luisa Lobato publica una recopilación de diversas piezas del autor, algunas de ellas nunca se habían editado. Este trabajo permite nuevas líneas de investigación en la producción dramática de Moreto.

3. Las obras estudiadas

²⁷ Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza. *op. cit.*, pp. 547, 553.

²⁸ Alfredo Hermenegildo. *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, locos y graciosos del teatro clásico español*, José J. de Olañeta: Palma de Mallorca, 1995, p. 245. Francisco Ruiz Ramón. *op. cit.*, p. 310.

²⁹ Un ejemplo es el capítulo que Alfredo Hermenegildo dedica a Polilla. *op. cit.* pp. 245- 269.

³⁰ Francisco Ruiz Ramón. *op. cit.*, p. 312.

³¹ Alfredo Hermenegildo. *op. cit.*, p. 261.

³² Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza. *op. cit.*, p. 543.

³³ Francisco Ruiz Ramón. *op. cit.*, p. 309. Ángel Valbuena. *Literatura...* *op. cit.*, p. 264. Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza. *op. cit.*, p. 546. Malveena McKendrick. *op. cit.*, p. 188. Alfredo Hermenegildo. *op. cit.*, p. 245.

La selección de *El lindo...*, *No puede ser...*, *Trampa...* y *El desdén...* dentro del corpus de comedias de Moreto responde a que en las cuatro obras el papel del engaño creado por el gracioso es central. Además, el engaño que se desarrolla en ellas tiene muchas semejanzas, por lo que su estudio permite obtener algunas características comunes sobre la construcción del engaño y la función del gracioso en él.

En cuanto a la clasificación genérica, conviene recordar que debido a la extensión del corpus dramático del Siglo de Oro y a la variedad de éste, ha existido dificultad para hacer una clasificación. El problema surge con el propio nombre de “comedia,” pues al perderse la distinción cómica y trágica, puede provocar que se lea todo el corpus de la misma manera. Si no se toma en cuenta la especificidad genérica, se pierden de vista los códigos propios de cada tipo de obra y se cae en lecturas serias de textos cómicos o viceversa.³⁴

A causa ello, hay una clasificación asistemática del corpus áureo.³⁵ De este modo se pueden clasificar los textos de acuerdo con: el tema que tratan, el tipo de personajes, el espacio donde ocurren, el tratamiento que se da al asunto, los mecanismos constructivos que aparecen, el lugar de representación, etc. La complejidad del corpus hace que en una comedia pueda caber en varias de las casillas mencionadas. De forma que no es extraño encontrar una comedia de santos / villanesca / de enredo. Por ello, al pensar en cómo se clasifica un texto dramático áureo hay que tomar en cuenta varias posibilidades.

En el caso de este estudio se parte del espacio donde se desarrollan las acciones para clasificar las obras estudiadas. El espacio es un elemento fundamental para el teatro y se pueden distinguir dos tipos: el escénico, que es el edificio teatral, y el dramático, que es el creado dentro de la propia obra. Existe una relación profunda entre estos dos³⁶ y un ejemplo claro se da en el teatro del Siglo de Oro español, donde la sencillez del corral de comedias responde a las mínimas necesidades escénicas de las obras.

³⁴ Véase Ignacio Arellano. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1999, pp. 8, 13. Bruce Wardropper. “La comedia española del Siglo de Oro,” en Elder Olson. *Teoría de la comedia*, Barcelona: Ariel, 1978, pp. 188-189.

³⁵ Bruce Wardropper. *op. cit.*, p. 194.

³⁶ Véase María del Carmen Bobes Naves. *Semiótica de la escena*, Madrid: Arco / Libros, 2001, pp. 11-13.

“El escenario de la comedia no es un espacio físico, sino dramático, es decir, que se mueve, se crea y se deshace al compás de la acción. El espacio físico del escenario lo constituye un tablado adosado a una de las paredes del corral. En esa pared encontramos diversas puertas, para posibilitar las entradas y salidas de los actores, y un corredor en lo alto, también con una o varias puertas, que representará, según lo exija la acción, un balcón, una torre, la cima de un monte, etc.”³⁷

Así, el corral permite un gran número de posibilidades pues, por su disposición, un mismo lugar representa varias cosas, tal es el caso del tablado que funciona como interior o exterior según se requiera. Por otra parte, el teatro barroco se caracteriza por crear realidades escénicas a través de la palabra. A esto Díez Borque ha llamado “decorado verbal.”³⁸

De acuerdo con el lugar donde ocurren, tres de las obras estudiadas (*El lindo...*, *No puede ser...*, *Trampa...*) son comedias de capa y espada. Este tipo de comedias se desarrollan en un ambiente urbano –principalmente Madrid- y coetáneo, el tema es amoroso y se lleva a cabo un juego de enredo.³⁹ “La acción transcurre en la calle y en el interior de las casas; generalmente los encuentros se producen en la calle y las acciones se preparan en los interiores. Es lógico que así sea, si pensamos en la temática que la comedia española se proyecta sobre la dimensión familiar (la casa) y social del hombre (la calle). En un teatro cuyo tema central son las relaciones entre hombres y mujeres en la convivencia dentro y fuera de la familia.”⁴⁰

Para resolver a qué tipo de obra dramática pertenece *El desdén...* hay que pensar “no sólo [en] las delimitaciones genéricas sino también a los cambios que a lo largo del tiempo se producen en el sistema teatral del Siglo de Oro.”⁴¹ Esta obra puede ser considerada en parte una comedia palatina. Dicho tipo de comedia se define por el ‘exotismo’ o lejanía geográfica, los protagonistas de alta nobleza y un problema de desigualdad social entre la pareja de enamorados. Sin embargo, *El desdén...* no cumple

³⁷ Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza. *op. cit.*, p. 110.

³⁸ Véase José María Díez Borque. *op. cit.*, pp. 196, 210.

³⁹ Ignacio Arellano. *op. cit.*, pp. 66-67.

⁴⁰ María del Carmen Bobes Naves. *Semiótica...* *op. cit.*, p. 450.

⁴¹ Ignacio Arellano. *op. cit.*, p. 106.

del todo con esta definición, ya que, si bien los protagonistas pertenecen a la nobleza y las acciones se desarrollan lejos de Madrid, no aparece ningún conflicto de desigualdad. De modo que la fórmula se modifica en algunos aspectos, tal es el caso de hacer énfasis en la igualdad que existe entre los galanes, por lo que la tensión no se centra en la desigualdad sino en el engaño que se realiza para vencer el desdén de la dama. Basta recordar las diferencias entre *El desdén...* y una obra palaciega como *El perro del hortelano*. En esta última la protagonista, Diana,⁴² rechaza el matrimonio y cuando por fin se enamora, lo hace de un galán inferior a ella, de forma que todo gira en torno a ver si la dama está dispuesta a sacrificar su decoro por amor. Así, el tema del amor entre iguales está presente en toda la obra.

TEODORO Señoras busquen señores;
 que amor se engendra entre iguales;
 pues con aire [nacisteis],
 quedad convertido en aire;
 que donde méritos faltan,
 los que piensan subir, caen.⁴³

Los espacios en *El desdén...* se manejan de forma distinta a los de las otras tres obras estudiadas, para empezar no ocurre en Madrid, sino en Barcelona. Además, en la comedia sólo aparece un espacio: el palacio del conde de Barcelona. Dentro del palacio se desarrollan todos los hechos, un factor que permite esto es que los personajes que participan en el conflicto están hospedados dentro de él, por ello no es necesario salir. Mientras que en *El lindo...*, *Trampa...* y *No puede ser...*, cada personaje tiene su propio espacio, el palacio puede contener a todos los personajes.⁴⁴

4. El gracioso, la función de engañador en las obras estudiadas

Al hablar de la comedia nueva hay que pensar en que “la fórmula desarrollada por Lope, [...] era una especie de juego de piezas para armar cuyas características e ingredientes eran eficaces tanto para el dramaturgo como para el público, consistía

⁴² Resulta interesante ver que las protagonistas de *El perro del hortelano* y de *El desdén...* tienen el nombre de Diana.

⁴³ Lope de Vega. *El perro del hortelano*, ed. de David Kossoff, Madrid: Castalia, 1993, (II, 1713-1723).

⁴⁴ Otra forma de clasificar las cuatro comedias estudiadas es decir que son de enredo o engaño.

fundamentalmente en algo que facilitaba la creación dramática.”⁴⁵ Una de las piezas centrales son los personajes, para empezar, se debe tomar en cuenta que se maneja un número limitado de ellos y que presentan características constantes.⁴⁶ En el teatro español cada personaje-tipo tiene, también, aspectos particulares.⁴⁷ Dicha capacidad de la fórmula dramática para transitar de lo general a lo particular, es lo que permitió la riqueza de la producción teatral del Barroco.

Como se mencionó, el gracioso, junto con la dama y el galán, son los personajes principales de la comedia.⁴⁸ Dentro del carácter trágico-cómico de la comedia, el señor y la dama son quienes representan lo primero, mientras que el gracioso lo segundo.⁴⁹ Los orígenes del gracioso están en los sirvientes de la literatura latina, los *zanni* de la comedia del arte,⁵⁰ los pastores y el bobo. Sin embargo, la figura de donaire toma forma con Lope, quien lo hace un ingrediente casi forzoso de la comedia.⁵¹

El gracioso se presenta como contrafigura del señor,⁵² por lo que mientras éste tiene una visión idealista de la existencia, su criado tiene una visión material y un sentido pragmático de la realidad. De modo que el gracioso es cobarde, glotón, codicioso y tiene un amor material; sin embargo, es fiel a su amo. Así, muestra el mundo al revés,⁵³ esto hace que, según lo que propone Hermenegildo, sea una encarnación de la figura carnavalesca y se encuentre marcado por el realismo grotesco, es decir, por el rebajamiento de todo lo elevado.⁵⁴

Un aspecto que la crítica ha destacado en la figura de donaire es su carácter funcional.⁵⁵ “El personaje del teatro barroco español vive sujeto a la serie de funciones que la práctica y el consenso social definen en su época y es el resultado de la

⁴⁵ Malveena McKendrick. *op. cit.*, p. 76.

⁴⁶ Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza. *op. cit.*, pp. 76, 79.

⁴⁷ Francisco Ruiz Ramón. *op. cit.*, p. 151.

⁴⁸ Véase *ibid.*, p. 153.

⁴⁹ Véase Fernando Lázaro Carreter. “La figura del gracioso,” en *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco 3/1*. Francisco Rico (dir.), Barcelona: Crítica, 1992, p. 160. Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza. *op. cit.*, pp. 66-67.

⁵⁰ Véase Fernando Lázaro Carreter. *op. cit.*, pp. 159-160.

⁵¹ Ángel Valbuena. *Literatura... op. cit.*, p. 134.

⁵² Véase María del Carmen Bobes Naves. *Semiótica...* p. 444. Fernando Lázaro Carreter. *op. cit.*, p. 163.

⁵³ José Antonio Maravall. *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1983, pp. 311-312.

⁵⁴ Alfredo Hermenegildo. *op. cit.*, pp. 10, 14.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 127. Anne Ubersfeld. *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia, 1989, p.

85. Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza. *op. cit.*, p. 82. Fernando Lázaro Carreter. *op. cit.*, pp. 163-165.

confluencia de todas ellas. El personaje barroco y, de una manera más precisa, el gracioso, no es sino la confluencia o la manifestación de las funciones dramáticas previstas y codificadas.”⁵⁶

El gracioso tiene una función económica, pues, por su acceso a los demás personajes, pone en relación lugares o personajes distintos, con lo que se ahorran diálogos y escenas. También actúa como confidente, esto es una estrategia dramática por medio de la cual se conoce el interior de los personajes sin necesidad de utilizar continuamente monólogos.⁵⁷ Otra de sus funciones es la de ser intermediario entre el público y el dramaturgo, incluso hay quienes han querido ver en él “la voz del pueblo” que asistía a los corrales.⁵⁸

Las funciones del gracioso varían según su lugar en el desarrollo de la intriga. Algunas de las que generalmente aparecen son: informar, aconsejar, seguir órdenes del señor, ser contraparte del galán, ser la parte cómica de la obra, ser tercero, etc. En las obras estudiadas resalta la función del gracioso como urdidor del engaño. Ésta es una función que abarca otras, pero que al ser la determinante engloba a las demás.

Para entender la función de engañador del gracioso hay que tomar en cuenta que Moreto pertenece a la última parte de teatro barroco, donde se han estilizado los recursos dramáticos.⁵⁹ Agustín Moreto destaca por su gran habilidad técnica⁶⁰ y su

⁵⁶ Alfredo Hermenegildo. *op. cit.*, p. 127.

⁵⁷ Véase Fernando Lázaro Carreter. *op. cit.*, p. 163. María del Carmen Bobes Naves. *Semiótica... op. cit.*, p. 444.

⁵⁸ Esta opinión no deja de ser una suposición subjetiva, pues ¿cómo saber qué es lo que realmente pensaba el público? Además, a diferencia de lo que se creía anteriormente, la crítica ha dejado ver que la mayoría de los asistentes al corral no pertenecía a la clase baja, con lo que resulta más difícil aún identificar al gracioso con los espectadores. Jane Albrecht se refiere a ello de la siguiente manera:

What if we decide with the economic historians that is true that the servant and the working poor, the beggar and the dregs, thieves and prostitutes, were in the majority in Madrid? What if we find that they spent what they had on food and drink, clothing and shelter for themselves and their children and not on the theater. Can we still speak of the Golden Age theater as a popular, “democratic” theatre, which had the highest to the lowest in attendance? (“The golden age playgoing public: from the highest to the lowest?” *Bulletin of the Comediantes*, 49, 1997, pp. 94-95.)

Es más acertado pensar que la obra propone que el receptor tome partido por el gracioso, aunque tampoco sucede siempre.

⁵⁹ Alfredo Hermenegildo. *op. cit.*, p. 261.

⁶⁰ Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza. *op. cit.*, p. 543.

meticulosa estructura dramática,⁶¹ por ello, el engaño que se crea en sus comedias es de gran complejidad.

Hay obras de Moreto -como las estudiadas- donde el engaño se convierte en la parte central, en ellas el gracioso cobra gran importancia, ya que es quien dirige la intriga. Este personaje construye el engaño como si fuera quien controlara el mecanismo de una gran máquina, en la que cada pieza debe trabajar a la perfección.

La manera en que lleva a cabo el engaño se encuentra relacionada siempre con el ingenio. Incluso, se puede decir que las figuras de donaire estudiadas muestran un ingenio exacerbado que supera el mero chiste verbal e influye de modo determinante en el destino de los demás personajes.

“El discurso dramático se presenta como una sucesión de desequilibrios modales entre sujetos que mantienen una interacción progresiva para superar esos desequilibrios y llegan a una situación de equilibrio o de ruptura total.”⁶² De forma que las acciones del gracioso al llevar a cabo el engaño son el desequilibrio dentro de la ficción dramática, dichas acciones siguen las reglas del mundo carnavalesco. El desenlace implica el regreso al equilibrio y, con éste, a las reglas del mundo ideal de los señores.

La función de engañador lo hace ser el protagonista de estas comedias y convertirse en un personaje complejo y perfectamente construido.

5. La importancia del engaño que realiza el gracioso

“En el teatro barroco español es posible determinar, de manera global, la importancia dramática de una figura por el volumen y el número de sus intervenciones en el diálogo.”⁶³ En el caso de las comedias analizadas, el mayor número de parlamentos corresponden a los dos personajes que se requieren para que se lleve a cabo un engaño: el que engaña y su víctima. Hay obras donde el primero interviene más que el segundo, tal es el caso de Tarugo de *No puede ser...* (28%), frente a don Pedro (20%) o de Millán de *Trampa...* (31%), frente a don Juan (16.6%). Por otra parte, hay casos donde el engañado cobra mayor relevancia, como don Diego de *El lindo...* (24%), frente a Mosquito (18.7%) o Diana de *El desdén...* (31%), frente a Polilla (27%).

⁶¹ Francisco Ruiz Ramón. *op. cit.*, p. 312.

⁶² Ma. del Carmen Bobes. *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus, 1987, p. 153.

⁶³ Alfredo Hermenegildo. *op. cit.*, p. 21.

La tensión dramática se construye a partir de dos polos de conflicto que quedan representados por estos personajes. Así, el interés de la obra se sostiene por la expectativa que provoca la relación engañador / engañado y por los aspectos que derivan de ella: la forma en que se construye el engaño, el suspenso ante la posibilidad de que se descubra o de que no se logre lo que se pretende.

De modo que el resto de los personajes tiene una participación mucho menor, ya que resultan secundarios para el engaño. Así, lo central en la obra no es tanto el conflicto de los señores, sino lo que el gracioso hace para resolverlo, es decir, el engaño. La figura del gracioso cobra relevancia frente a los otros personajes, pues el problema de los señores es un “pretexto” para mostrar el engaño del gracioso.

6. La estructura del engaño

Como es propio del carácter formulístico del teatro del Siglo de Oro, el esquema de la comedia de capa y espada y de la palaciega siempre es igual: un “estado de calma y armonía –introducción del desorden- restablecimiento del equilibrio y el orden. [...] El elemento perturbador es el amor de los protagonistas, positivamente connotado. La soltería es el primitivo estado de equilibrio; las relaciones amorosas prematrimoniales, el conflicto dramático, y el matrimonio, a gusto de todos, la resolución final, el nuevo equilibrio que remata la obra.”⁶⁴ Las comedias estudiadas siguen este esquema y algo que las caracteriza es que las relaciones prematrimoniales, vistas como “elemento perturbador,” están íntimamente relacionadas con el engaño que desarrolla el gracioso.

En los engaños de estas comedias hay una estructura común, así como una serie de recursos utilizados que los graciosos comparten, se puede hablar de una fórmula dramática para construir el engaño.

Al pensar en la tendencia de la comedia nueva a la utilización de fórmulas de composición, se debe de tomar en cuenta lo flexible de la fórmula, pues un mismo esquema permite la creación de gran cantidad de obras. Un ejemplo es la forma en que un recurso como el cambio de identidad se usa de mil maneras imaginables.

⁶⁴ Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza. *op. cit.*, p. 95.

En cuanto a la estructura de los engaños en estas obras, se pueden identificar varios momentos, que inician con la ruptura del orden y terminan con su reestablecimiento.

El primer momento es previo al engaño y tiene que ver con la construcción del gracioso como engañador. Como parte de dicha caracterización, se determina el conflicto que tiene que resolver y las particularidades de su futura víctima. En las obras, esto se describe con todo detalle, de modo que el receptor conozca lo que se ha puesto en juego. Así, cuando comienza el engaño se han creado ciertas expectativas sobre lo que va a ocurrir.

La detenida construcción del engañador hace que resulten más verosímiles las acciones que se desarrollarán más adelante. Igualmente, permite que se luzca el ingenio del gracioso, ya que el receptor sabe a qué se enfrenta. Cuando el personaje se encuentra perfectamente construido, se da el anuncio del engaño, por lo que el gracioso describe de modo general lo que va a hacer. Normalmente, lo comunica a su señor y deja ver que tiene la intención consciente de actuar como engañador. Este aviso hace cómplice a su señor y al público, quien es un espectador privilegiado, pues sabe lo que la víctima ignora. Con ello se pretende que el receptor comparta el punto de vista del gracioso.

Posteriormente se da el engaño, que está dividido en tres etapas: el comienzo y desarrollo, las complicaciones y el desenlace. En la primera etapa se llevan a cabo las acciones que tenía planeadas el gracioso.

En la segunda, es donde surgen las complicaciones al plan, pues la estrategia del gracioso es acompañada por una serie de impedimentos que tiene que superar. Se puede decir que en la etapa anterior se sigue un plan previo, mientras que en ésta los eventos que ocurren son inesperados y requieren una solución creada en el momento. En tal etapa es donde se concentra buena parte de la tensión dramática de las comedias, pues es la mayor prueba al ingenio del gracioso.

En la tercera, ocurre el desenlace del engaño. En él salen a la luz las acciones del gracioso, por lo que los personajes se dan cuenta del engaño. En todas las obras, dicha etapa coincide con el matrimonio de los señores, con lo que se marca el regreso al equilibrio que las acciones del gracioso habían roto. Así, el gracioso se sale con la suya

y casi siempre se casa con la criada de la dama de su señor. De modo que no sólo no recibe castigo, sino que es premiado.

Estudiar los distintos momentos del engaño, permite ver cuáles son las constantes de este tipo de obras y observar el papel del gracioso como eje del engaño.

II. LA CONSTRUCCIÓN DEL ENGAÑADOR

1. El gracioso

Es importante caracterizar al gracioso de forma que sea un personaje capaz de llevar a cabo el engaño. Resulta inverosímil que un personaje “normal” elabore un embuste tan elaborado como el que se presenta en las obras. Por ello, para darle verosimilitud a la situación, se dota al gracioso –desde un principio- de una personalidad que “justifica” su comportamiento posterior.

Antes de que comience en sí el engaño, el receptor ubica las particularidades del personaje que observa. Más aún, si se toma en cuenta que “en los personajes del teatro [del Siglo de Oro] hay dos aspectos, el primero es que son personajes-tipo que presentan características uniformes y el segundo es que tienen sus características propias, construidas a partir de sus acciones.”⁶⁵ Esto da al receptor una “información previa” que se complementa con la construcción de cada personaje. Dicho de otro modo, cuando se identifica al gracioso se espera que será ingenioso, glotón, cobarde, fiel a su señor, avaro, etc.; además, en cada texto se refuerzan ciertos aspectos y se añaden otros para crear un tipo de gracioso particular.

Algunas de las características que comparten los graciosos estudiados son: nombres que los identifican como graciosos, la experiencia para solucionar conflictos, la tercería, el ingenio verbal, considerarse ingenioso para actuar, la visión material del mundo y el tipo de comentarios que hacen.

Conviene ver la forma en que se construye cada uno de estos aspectos, para luego entender cómo esta caracterización permite o justifica que el gracioso pueda llevar a cabo el engaño. Hay que tomar en cuenta que “el texto literario describe al personaje por su ‘etiqueta semántica’, por la apariencia, por la acción, por el ser interior, por lo que los demás personajes dicen de él, por todo lo que de un modo directo –en el diálogo y en las acotaciones- o de un modo indirecto se predica de él.”⁶⁶

⁶⁵ Francisco Ruiz Ramón. *op. cit.*, p. 151.

⁶⁶ María del Carmen Bobes. *Semiología ... op. cit.*, p. 209.

1.1 El nombre

El nombre de un personaje lo caracteriza y, según Anne Ubersfeld, es uno de los elementos principales para individualizarlo.⁶⁷ Esto resulta evidente en los graciosos del Siglo de Oro, pues muchos tienen nombres que van a diferenciarlos de los demás personajes: Agüero, Catalinón, Chato, Cosme Catiboratos, Calabazas, Alcuzcuz, etc. En tres de las comedias estudiadas el gracioso tiene un nombre que no sólo lo identifica como gracioso, sino que resume su función.

Tal es el caso de *El desdén...*, donde la función de Polilla es ayudar a Carlos, su señor, a vencer el desdén de Diana. Para lograrlo, se introduce como consejero de la dama con el fin de roer –como hace una polilla- por medio de consejos su desdén. Así, el nombre de Polilla va a aludir a un insecto que destruye donde anida,⁶⁸ incluso, una de las acepciones del *DRAE* va más allá y se refiere a “aquello que menoscaba o destruye insensiblemente algo.”⁶⁹ Lo que habla de un personaje capaz de causar bastantes problemas.

POLILLA ¿Yo Polilla no soy? ¿Eso previenes?,
me sabré introducir en sus camisas. (I, 543-545)

La relación entre la función del personaje y su nombre es tan evidente que incluso él mismo se refiere a ella y juega con sus diversas connotaciones.

POLILLA Pues, señor, ¡polilla fuera!
desembucha tu pasión;
y no tenga cuidado,
teniéndola en el criado,
Polilla en el corazón. (I, 40-44)

Cuando Polilla finge otra identidad, cambia de nombre por el de Caniquí. El “caniquí” es una “e[s]pecie de lienzo delgado de Indias que [s]e hace de algodón,”⁷⁰ que es propio para el uso de las damas.⁷¹ Este nombre resume la función del gracioso

⁶⁷ Anne Ubersfeld. *op. cit.*, p. 97.

⁶⁸ POLILLA “Un gusanito que se cría en la ropa y la come. Engéndrase de no sacudir y orear la ropa.” Sebastián de Covarrubias Orozco. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Castalia, 1995.

⁶⁹ *DRAE*.

⁷⁰ *Diccionario de Autoridades*, Madrid: Gredos, 2002.

⁷¹ Willard King, *op. cit.*, p. 70.

cuando cambia de identidad: ganar la confianza de Diana y convertirse en un consejero tan cercano (como su pañuelo) para hacer que cambie de forma de pensar.

POLLILLA Con lo Caniquí,
me he hecho ya lienzo casero. (I, 1056-1057)

El nombre refleja la función del personaje, por ello, al cambiar de identidad y adquirir nuevas funciones, hay que hacerlo también de nombre.

En *El lindo...*, el nombre de Mosquito también muestra su función en la obra: él tiene que evitar el casamiento de doña Inés con don Diego, para ello “revolotea” alrededor del personaje y sus “zumbidos” o burlas hacen que él decida no casarse, es decir, “lo pica.” Igualmente se puede pensar que su nombre alude a que, como el mosquito, parece un ser de primera instancia insignificante, pero por su insistencia, el ruido y, peor aún, las molestias del piquete, resulta temible.⁷² El propio Mosquito se refiere a su nombre en el texto:

MOSQUITO Porque los moscos
para picar hacen ruido. (I, p. 354)

La palabra “mosquito” también remite al alcohol, pues se le llama de tal forma “al hombre que acude frecuentemente a la cantina.”⁷³ Aunque Mosquito no muestre mayor afición por el alcohol, llamarlo así lo inscribe en el mundo marginal, donde la bebida tiene un lugar importante.

Los nombres de Mosquito y Pollilla comparten varios aspectos, para empezar los dos remiten a insectos pequeños que, aunque pueden parecer inofensivos, causan daño. La función de estos graciosos también es semejante, ya que los dos tienen que convencer a su víctima de hacer algo por medio del engaño.

En *No puede ser...*, la palabra “tarugo” se refiere a “un clavo de madera con que se aprietan las juntas y ensambladuras de dos maderos”⁷⁴ y que sirve para “unirlos

⁷² MOSQUITO “In[s]ecto pequeñísimo, e[s]pecie de mo[s]ca, de que hai varias e[s]pecies. Unos hai con zancas muy largas, que llaman zancudos u de trompetilla, por el [s]onido u zumbido que hacen: otros hay muy pequeñitos y cortos de alas y piernas, pero muy mole[s]tos y veneno[s]os.” *Diccionario de Autoridades*, op. cit.

⁷³ DRAE. MOSQUITO “Por alu[s]jion llaman al que acude frecuentemente a la taberna.” *Diccionario de Autoridades*, op. cit.

⁷⁴ Sebastián de Covarrubias Orozco. op. cit.

cono [s]i fueran de hierro.”⁷⁵ Así, la función de Tarugo es unir a la pareja de enamorados como si fueran dos maderos.⁷⁶

DOÑA ANA Desengañar a este necio
 que el guardar una mujer
 no puede ser, y ha hecho empeño
 de la cuestión, arrojado,
 poniéndose a defenderlo.

TARUGO ¿Qué decís? ¡Jesús! ¿A ese hombre
 le parece fácil eso?

Pues ¿no sabe que hay Tarugos? (I, p. 191)

Tarugo finge dos nombres a lo largo de la obra: Garulla y don Crisanto de Arteaga. El primero de estos lo caracteriza de forma clara pues, cuando finge llamarse Garulla,⁷⁷ es decir, granuja, entra a casa de una dama por medio de una mentira: dice que es un sastre cuando a lo que realmente va es a concertar la relación de la dama con su señor. El segundo nombre no lo caracteriza de forma tan clara; pero muestra algunas características del personaje fingido. Don Crisanto de Arteaga es un nombre un tanto recargado y excéntrico para un caballero, así justamente es la personalidad del supuesto indiano.

En *Trampa...*, Millán tiene un nombre que no lo distingue como gracioso, pero que, paradójicamente, refleja su función. Él engaña a una dama y se lo oculta a su señor durante casi toda la obra, de modo que nadie más se entera del engaño. La capacidad de ocultarse se refleja en su nombre que no muestra, ni avisa a los demás sobre los engaños que es capaz de hacer.

El nombre resulta importante para caracterizar a un personaje. Sobre todo en el caso del gracioso, pues resume su función en la obra. Tan determinante es el nombre, que al cambiar de personalidad no basta con disfrazarse, hay que adquirir un nuevo

⁷⁵ *Diccionario de Autoridades, op. cit.*

⁷⁶ En el *Diccionario de autoridades* y en *El tesoro de la lengua* de Covarrubias sólo se menciona la acepción de tarugo como clavo; sin embargo, actualmente el *DRAE* agrega que así se le conoce a “una persona de rudo entendimiento.” Si esta acepción se usaba en el siglo XVII, se puede pensar en que el gracioso es caracterizado de manera inversa, pues el personaje muestra totalmente lo contrario: un gran ingenio.

⁷⁷ GARULLA “Se llama también la gente baxa, cuando [s]e junta.” *Diccionario de Autoridades, op. cit.*

nombre que oculte la verdadera identidad y que sea coherente con lo que se quiere fingir.

1.2 La experiencia

La experiencia para resolver conflictos es un atributo fundamental del gracioso, ya que le permite saber cómo reaccionar, aconsejar y tener una serie de recursos a los que puede acudir en cualquier momento. Dicho aspecto se marca al principio de las acciones, cuando el gracioso propone la manera de enfrentar el conflicto. A diferencia del señor, el gracioso encuentra rápidamente una solución efectiva. Es decir, sabe qué hacer ante diversos tipos de circunstancias y en algunos casos se deja ver que no es la primera vez que enfrenta algo similar.

En *El desdén...*, Carlos le describe la gravedad de su problema a Polilla y se refiere a él como si fuera un caso excepcional. El gracioso le contesta desde el punto de vista del experimentado y le dice:

POLILLA Atento, señor, he estado,
 y el suceso no me admira,
 porque eso, señor, es cosa
 que sucede cada día. (I, 377-380)

El gracioso escucha atentamente a su señor, ésta es una característica fundamental en el consejero, pues para aconsejar correctamente se necesita conocer el problema del otro con detalle.

Al decir que el suceso no le admira, Polilla le quita gravedad al conflicto y hace más probable que se pueda solucionar. Por otra parte, la experiencia del gracioso le hace sorprenderse menos que su amo ante lo que ve y escucha.

También, la experiencia le hace ver a Polilla que Diana no va a resistir la actitud desdeñosa mucho tiempo. A través de un cuento, le explica la situación a Carlos y le da una predicción de lo que va a suceder.

POLILLA ¿Viste una breva en la cima
 de una higuera, y los muchachos,
 que en alcanzarla porfían,
 piedras la tiran a pares,

y aunque a algunas resista,
 al cabo, de aporreada
 con las piedras que la tiran,
viene a caer más madura?
 Pues lo mismo aquí imagina.
 ella está tiesa y muy alta;
 tú tus pedradas la tiras;
 los otros tiran las tuyas;
 luego, por más que resista,
 ha de *venir a caer*,
 de una y otra porfía,
 más madura que una breva.
 Mas, cuidado a la caída,
 que el cogerla es lo que importa;
 que ella *caerá*, como hay viñas. (I, 404-422)

En el cuento se menciona varias veces la palabra “caer,” esto se relaciona directamente con el engaño y con lo que el gracioso espera de él. La palabra tiene un sentido negativo, pues implica caer al suelo, sin embargo, también otro de sus sentidos es “venir a dar en el engaño,”⁷⁸ dicho de otro modo, caer en el engaño. Otra acepción es “llegar a comprender,”⁷⁹ así, gracias al engaño, Diana caerá en cuenta del error de su postura ante los hombres. La caída de la fruta resume de diversas maneras lo que sucede en la comedia, incluso existe la frase “no caerá esa breva” que se usa “para manifestar la falta de esperanza de alcanzar algo que se desea vivamente,” de forma que cuando el gracioso asegura que caerá la breva, anticipa que el desenlace del engaño será exitoso.

No es casualidad usar una breva para ejemplificar cómo la dama va a dejar su desdén y se enamorará. La breva es un emblema de lo que va a suceder en la obra y cómo se van a cumplir las esperanzas del gracioso, ya que la frase “más blando que una breva” se dice de “una persona que habiendo estado antes muy tenaz, se ha reducido a la

⁷⁸ CAER, *DRAE*.

⁷⁹ *Ibidem*.

razón.”⁸⁰ Polilla diagnóstica que ella se enamorará y está tan seguro de que caerá “como hay viñas.” La caída de la breva es una metáfora que se usa durante todo el engaño para hablar del proceso de enamoramiento.

El cuento es el medio característico para transmitir la “sabiduría popular,” que es la que usa el gracioso en todo momento. Por otra parte, dicha forma de explicar los sucesos es propia del consejero experimentado que conoce varios casos similares y que, incluso, tiene un cuento que los describe.

Algo similar ocurre en *No puede ser...*, donde Tarugo, para hablar del problema y de su solución, narra un cuento. También, Tarugo se refiere a la situación como algo común.

TARUGO ¿No sabe cuántos se han muerto
 Por echar por el atajo?
 ¡Jesús, y qué lindo ejemplo!
 Con un cuento muy común
 le diera yo.

DOÑA ANA ¿Qué es el cuento?

TARUGO Iba una abad
 muy gordo y muy reverendo;
 llegando a un río, intentó
 pasar el vado, y saliendo
 un pastor , le dijo: “Advierta
 que ayer se ahogó un pasajero
 porque erró el vado.” El abad
 preguntó al pastor tosiendo:
 “¿cuánto hay desde aquí a la puente?,
 -dos leguas y media pienso,”
 dijo el pastor y el abad
 le respondió entre un regüeldo:
 “si el que se ahogó hubiera ido
 por la puente, aunque está lejos,

⁸⁰ *Ibidem.*

desde ayer acá ya hubiera
 pasado el río.” Y el freno
 torciendo a la mula, dijo:
 “por la puente, que está seco.”

DOÑA ANA Hizo muy bien; y el abad
 ¿quién habrá de ser?

TARUGO Don Pedro. (I, p. 191)

Para Tarugo, la actitud de don Pedro implica un rechazo a lo lógico (“el camino principal”) al querer irse por atajos que lo perderán. El camino principal es siempre seguro: lleva al destino elegido; mientras que un atajo, aunque parezca más corto, puede ocasionar que alguien se pierda, como sucede con el pasajero que cruza por el vado equivocado. Para que no quede duda en los oyentes, el gracioso explica su narración y dice que don Pedro actuará como el abad, es decir, cambiará de opinión.

Tanto el cuento de *El desdén...* como el de *No puede ser...*, no sólo se refiere al problema y a la forma en que el personaje piensa que se va a solucionar, sino que muestra el imaginario del gracioso. Éste refleja el mundo material al que pertenece, de modo que “traduce” el conflicto de amor de su señor en cuentos que tienen elementos relacionados con el mundo material y pragmático. Basta ver algunos ejemplos de cómo se realiza este cambio de visión: dama = breva, cortejar = lanzar piedras, mujer cortejada = breva aporreada, enamorarse = madurar y caer, el desdén de la dama = estar tiesa y verde, ganar el amor de la dama = coger la fruta cuando caiga, la forma de hablar de un abad = hablar entre regüeldos.

En *El lindo...*, la experiencia del gracioso se ve en la forma en que encuentra una solución a lo que de inicio parecía imposible.

MOSQUITO Pues, si no me quieres creer,
 ¿qué tengo que responder, Señor,
 que en esto no hay medio y remedio
 y tataramedio y todo. (II, p. 357)

En *Trampa...*, el caso de Millán es distinto a los anteriores, a él no se le presenta un conflicto a solucionar, sino una serie de circunstancias propicias para obtener dinero.

De modo que muestra su experiencia al encontrar la forma de aprovecharse de la situación.

MILLÁN (*Ap.*) Yo haré que sea
 tal embuste el que he de hacer
 con los dos, que yo he de ser
 el primero que lo crea. (I, p. 146)

Normalmente el engaño se hace a alguien más, por lo que decir que él mismo lo va a creer es una forma de hacer énfasis en el éxito que pretende obtener. Su experiencia se muestra en las estrategias que crea para lograr lo que quiere.

El tipo de soluciones que encuentra el gracioso van de acuerdo con su código, no con el del señor. Las posibilidades de actuar según el código caballeresco son mucho más reducidas que las que tiene el gracioso. Así, según las normas de los señores, regidas por el honor, el engaño no tiene lugar. Debido a ello, los señores recurren a la experiencia de su criado para que haga lo que ellos no pueden por ir en contra del decoro propio de su posición. Esta marcada distinción jerárquica refleja una tendencia del Barroco. De modo que “el poeta , como el pintor, han de dar a las personas su ‘decoro’ estamental –esto es, su ambiente y maneras-.”⁸¹

1.3 El ingenio

Un aspecto que comparten los graciosos de teatro barroco es el ingenio, tanto para hablar como para actuar. En cada gracioso esta característica aparece en distinto grado, según la función que el personaje desempeña.

“El personaje está atado de modo particular al diálogo y a las modalidades enunciativas inscritas en el diálogo y en las didascalias explícitas. Es en el diálogo, en su compleja red de marcas, donde se articulan fundamentalmente los signos que definen y organizan su función en la obra.”⁸² De modo que hablar de forma ingeniosa separa al gracioso del resto y lo inscribe en una postura más lúdica que los que hablan de forma “seria.”

⁸¹ José Antonio Maravall. *op. cit.*, p. 280.

⁸² Alfredo Hermenegildo. *op. cit.*, p. 20.

En los textos estudiados uno de los graciosos que más destaca por su ingenio para hablar es Polilla. El discurso de Polilla está estrechamente ligado al discurso médico, pues al cambiar de identidad finge ser Caniquí, un “médico de amores” bastante loco. Buen número de las alusiones a lo médico se relacionan con las enfermedades venéreas⁸³ y su tratamiento, lo cual muestra cómo la visión del mundo del personaje tiende a lo marginal.

POLILLA Al que es franco
 curo con unguento blanco.
 DIANA ¿Y sana?
 POLILLA Si porque es plata. (I, 701-702)

Varias veces, Polilla dice frases en latín macarrónico que resultan sumamente cómicas. Ello responde a que en la literatura áurea se satiriza la figura del médico. En este caso se hace burla a la forma en la que los doctores de la época introducían el latín mal hablado en sus discursos para impresionar.

POLILLA *Mil, vel mi;*
 scholasticus sum ego,
 pauper et enamoratus.(I, 649-651)

También, Polilla utiliza el lenguaje de la caza para convencer al señor de que no se deje vencer por los celos que le quiere dar Diana. De modo que hace una metáfora - tradicionalmente usada en la literatura- entre el amor y distintos elementos de la cacería.

POLILLA (¡Cuidad, que va apuntando
 la varita de los celos!
 Úntate muy bien las manos
 con aceite de desprecios,
 no se te pegue la liga.⁸⁴) (III, 2307)

Una razón por la que Polilla es sumamente ingenioso para hablar, tiene que ver con la identidad que finge. Así, el personaje que representa requiere de todo tipo excentricidades lingüísticas para parecer verosímil a los ojos de la dama. Esto no resulta

⁸³ Véase la nota de Willard King en Agustín Moreto. *El desdén... op. cit.*, p. 68.

⁸⁴ LIGA “Cierta materia vifcofa y pejafofa [...]. Sirve para cazar los paxaros, untando con ella unas varillas o efpartos.” *Diccionario de autoridades, op. cit.*

nada difícil para Polilla que, aunque no finja, es muy ingenioso, por lo que simplemente da rienda suelta a ello.

En *El lindo...*, Mosquito muestra su ingenio verbal cuando inventa nuevas palabras, para hacerlo una de dos palabras: sobriniboda, encondecir, emprimar.

En otros momentos, habla en sentido figurado sobre situaciones de la obra.

MOSQUITO De haber visto a vuestros novios;
que apenas el viejo hoy dijo
la sobriniboda cuando
partí como un hipogrifo,
fui, vi y vencí mi deseo,
y vi vuestro par de primos. (I, p. 352)

Para referirse al modo en que fue a ver a los novios se compara a sí mismo con un hipogrifo,⁸⁵ con el fin de mostrar la velocidad con que lo hizo. Esto deja ver que al gracioso le gusta saber las últimas novedades y tiene un deseo apremiante de enterarse. Además, como todo buen chismoso, comunica cuanto antes sus hallazgos.

En *Trampa...*, el ingenio discursivo de Millán sale a la luz cuando se le complica el engaño. En tales momentos invoca a alguna figura divina de forma totalmente cómica. Las complicaciones del gracioso son en sí muy divertidas y decir dicho tipo de expresiones hace que aumente la comicidad.

MILLÁN San Jorge de los araños
me librad de estas arañas. (III, 164)

MILLÁN ¡Jesucristo, de los dolores!
¡Ay, que ya he quebrado en sangre!
Mal parto es, valedme vos. (III, p. 165)

Las invocaciones de Millán se adaptan según la circunstancia. Así, cuando se juntan las dos damas pide ayuda a san Jorge de los araños, con lo que le da atributos nada adecuados para un santo, ya que arañar es una acción baja que consiste en una agresión física. Evidentemente, resulta imposible que un santo esté dedicado a dicha acción.

⁸⁵ HIPOGRIFO “Animal fabuloso compuesto de caballo y grifo.” *DRAE*. GRIFO “Animales fabulosos, con alas y pico de águila, pero cuerpo de león.” *Diccionario de mitología clásica I*, Madrid: Alianza, 2000.

A las damas las compara con arañas, a través de ello les da una connotación negativa, pues la araña se refiere no sólo a un animal venenoso, sino que es una forma de llamar a las prostitutas o a las personas furiosas. En este caso la última acepción resulta la más lógica, sobre todo si se piensa en que los araños se relacionan con la furia.

Tarugo usa poco el ingenio verbal, la razón es clara: la segunda y tercera jornadas las pasa disfrazado de caballero indiano, por lo que parte de tener éxito en el fingimiento es modificar su discurso. Esto no ocurre con graciosos como Polilla, pues al fingir ser un loco puede “lucir” toda su capacidad discursiva sin dejar de ser coherente con la identidad que aparenta. Éste es un rasgo general en la comedia nueva, pues desde Lope abundan “los ejemplos de personajes disfrazados que cambian de lenguaje en la medida en que cambian de vestido.”⁸⁶

Los graciosos de las cuatro obras estudiadas hacen comentarios metateatrales, es decir, enuncian parlamentos en los “que se utiliza el código literario como objeto del mensaje,”⁸⁷ en este caso, el código del teatro. Por medio de dichos comentarios se rompe la ficción y se crea un juego de perspectivas propio del Barroco,⁸⁸ por lo que esto es un ejemplo claro de un juego de ingenio. Ignacio Arellano opina que: “la funcionalidad del recurso, que ha sido interpretada de modos diversos, radica [...] en su valor humorístico. Cuando un gracioso, o más raramente otro personaje, pone al descubierto la debilidad de un efecto teatral repetido innumerables veces en la comedia, carente por tanto de originalidad, no sólo provoca la risa con su autocrítica burlona, sino que salva aquello que critica por medio del humor.”⁸⁹

Dicho aspecto se ve claramente en los siguientes fragmentos:

TARUGO	¿Agora la había de errar al la tercera jornada, para que a silbos me abriesen? (III, 206)
MILLÁN	Acabóse en tiquis miquis: propio paso de comedia. (III, 145)

⁸⁶José María Díez Borque. “Aproximación semiológica a la ‘escena’ del teatro del Siglo de Oro,” en *Semiología del teatro*, Barcelona: Planeta, 1976, p. 62.

⁸⁷ Alfredo Hemenegildo. *op. cit.*, p. 22.

⁸⁸Emilio Orozco Díaz. *Teatro y teatralidad del Barroco*, Barcelona: Planeta, 1969, p. 63.

⁸⁹Ignacio Arellano. *op. cit.*, pp. 308-309.

Esto último, lo dice Millán después de una escena de celos entre el galán y la dama. El gracioso critica a los personajes porque la escena acabó en tiquis miquis, es decir, con “escrúpulos o reparos vanos o de poquísima importancia.”⁹⁰ De modo que no sólo se burla de los celos de los personajes, sino de estos como recursos dramáticos.

Algunas veces los graciosos hacen comentarios metateatrales para burlarse de otro personaje.

MOSQUITO Él es tan rara persona,
que como anda vestido,
puede en una mojiganga
ser figura de capricho. (I, p. 352)

De esta manera, Mosquito compara la ridiculez del vestido de don Diego con los vestuarios exagerados de la mojiganga. Esta forma de teatro breve conservaba “las características de su origen como mascarada o procesión de comparsas ataviados con pintorescos trajes y disfraces.”⁹¹ Para colmo, en la comparación, don Diego aparece como figura de capricho, esto es, de aquel que hace lo que se le antoja sin importarle los demás. Debido a ello, su vestido es más ridículo que el de otros personajes de la mojiganga.

Otras veces se usa el recurso para hablar de un dramaturgo o del papel de los personajes en las obras.

POLLILLA Esto es, señor, evidencia.
Lope, el fénix español,
de los ingenios el sol,
lo dijo en esta sentencia:
quien tiene celos y ofende,
¿qué pretende?
la venganza de un desdén;
y si no le sale bien,
vuelve a comprar lo que vende.” (III, 2109-2116)

MILLÁN ¡Hay que lleva la contraria!

⁹⁰ *DRAE*.

⁹¹ José María Díez Borque. *Sociedad... op. cit.*, p. 282.

Mujer, que eso es de galán;
mira que tu haces la dama. (III, p. 163)

Así, destaca la variedad de aspectos teatrales que se tratan en estos diálogos, se habla del vestuario, de la recepción, de autores famosos y del papel de los personajes. Dichos comentarios se usan en distintas circunstancias y tienen diversas funciones.

Hay ocasiones que tal tipo de discurso va más allá de lo ingenioso y lo humorístico, pues el gracioso “se hace boca de ganso para airear ante el público convicciones y conveniencias literarias del autor.”⁹² Tal es el caso de Tarugo en *No puede ser...*, quien discute con su señor, a lo largo de varios versos, sobre la relación de la poesía con el dinero. El gracioso muestra su visión material del mundo al opinar que la poesía y la riqueza no son compatibles, pues la primera es un mero “adorno” que no sirve para comer.

TARUGO Señor, cosa es muy posible
 ser rica, bella y discreta;
 pero ser rica y poeta,
 vive Dios, que es imposible.
 [...]
 Pues ¿hay hombre a quien dé el cielo
 con gracia a queste desvelo
 que no esté desnudo?
 Y esto es forzoso, Señor,
 porque la poesía es cosa
 que, aunque es virtud gustosa,
 nunca ha tenido valor.
 Es flor desta humanidad,
 y como flor, en fin,
 sirve de adorno al jardín;
 mas no de necesidad. (I, 187)

⁹² Fernando Lázaro Carreter. *op. cit.*, p. 162.

Dicha discusión se utiliza para alabar al rey Felipe IV⁹³ al decir que en él se juntan, de forma insólita, riqueza e ingenio.

DON FÉLIX ¿No ha habido muchos señores
que ilustraron la poesía?
Y en particular hoy día
¿no hay uno de los mayores,
que después de su calor
en el circo más lucido
aplauso de España ha sido? (I, p. 188)

Hay que notar que los cuatro graciosos estudiados muestran ingenio para hablar; sin embargo, no es un aspecto central de su caracterización. Esto es porque el ingenio verbal siempre queda a la sombra del ingenio para actuar.

El gracioso es un personaje por definición ingenioso, por ello no es distintivo de los graciosos estudiados este aspecto. Lo que sí resulta determinante es la exacerbación del ingenio para actuar, aspecto que se verá al estudiar la forma en que se construye el engaño en cada caso. Por lo pronto, conviene revisar el modo en que, desde el principio, él mismo y los otros personajes lo consideran ingenioso.

En *No puede ser...*, el señor presenta a su criado como ingenioso y, por ello, le pide ayuda para resolver el conflicto. Don Félix describe a Tarugo de la siguiente manera:

DON FÉLIX A mí me sirve un criado,
con quien Merlín supo menos (I, p. 191)

A lo largo de la obra, diversos personajes alaban el ingenio del gracioso y lo comparan con personajes emblemáticos para el ingenio y otras artes como Merlín. Hay que destacar que se aclara que Tarugo sabe más que el legendario mago.

MANUELA El sabe más que Merlín
y ya tendrá su desvelo
hecho el enredo a esta hora;
y estas son cosas Señora,

⁹³ Véase la nota al pie de la edición de Fernández-Guerra Orbe, en Agustín Moreto. *“No puede ser... op. cit.”*, p. 188.

como el huevo de Juanelo. (II, p. 199)

Todos los personajes –menos el engañado- hablan en diversos momentos sobre el ingenio de Tarugo.

DOÑA INÉS Con la agudeza más rara
que pensar pudo el ingenio,
las dejó a todas burladas. (III, p. 207)

DOÑA ANA [a Tarugo]
De tu industria la alabanza
sea esta sortija. (II, p. 194)

El propio Tarugo dice que su engaño va a ser celebrado en el Parnaso, lugar paradigmático para el ingenio. Por otra parte, el gracioso se complace no sólo en el éxito de sus acciones, sino en lo que su ingenio le ha costado económicamente a don Pedro.

TARUGO Celebrado ha de ser en el Parnaso
el cuento, pues haberle yo engañado
más de dos mil escudos le ha costado. (III, p. 207)

El conflicto de *No puede ser...* puede leerse como un problema de ingenio planteado al gracioso. Él usa el ingenio en todo momento, no sólo para concebir el plan, sino para resolver cada una de las dificultades que se le presentan. Además, hay que tomar en cuenta que el conflicto de la obra surge como una discusión poética dentro de una academia, por lo que, desde un principio, el ingenio está presente.

Tarugo se refiere en varias ocasiones al esfuerzo que dedica a la planeación de las acciones ingeniosas que va a emprender. Con lo que muestra que el ingenio requiere desvelos y trabajo.

TARUGO Yo anoche me desvelé
y una industria he imaginado
que ha de servirnos aquí. (II, p. 194)

El gracioso valora como la virtud más alta ser ingenioso, incluso le da más valor que al dinero. Situación no común entre los graciosos del teatro del Siglo de Oro y que refleja cómo funcionan los personajes estudiados.

TARUGO Aguarda, pléguete Cristo:

ya di en ello ¡Soberano
 ingenio, norte del hombre!
 Más vale un ingenio claro
 que todo el oro del mundo. (III, p. 202)

Así, el ingenio para actuar es la característica principal de Tarugo y en ello coinciden tanto los demás personajes, como el propio gracioso.

Al igual que en *No puede ser...*, en *El desdén...* el señor pide a Polilla ayuda debido a su ingenio.

CARLOS La agudeza rara
 de tu ingenio me asegura
 que algún medio discurriera,
 como otras veces me has dado,
 con que alivie mi cuidado. (I, 35-39)

Carlos habla no sólo de ingenio del gracioso, sino de su “agudeza rara,” esto es, de la perspicacia que tiene para pensar y actuar. Según lo que menciona Carlos, él ha recurrido al ingenio del gracioso en otras ocasiones para solucionar sus problemas, lo que habla de cómo el señor depende del ingenio de su criado.

Así, tal característica del gracioso da seguridad al señor, pues su criado se encarga de resolver sus problemas. Polilla no menciona nada sobre su ingenio, por lo que el señor es quien caracteriza este aspecto.

En *Trampa...* y *El lindo...*, no se habla explícitamente del ingenio en las acciones del gracioso; sin embargo, éste se muestra constantemente, ya que es indispensable para crear el engaño.

1. 4 La visión material

Estos graciosos tienen una visión material ante la vida; dicha visión les permite actuar y ver el mundo de forma diferente a sus señores. Alfredo Hermenegildo dice que en este personaje se da un “realismo grotesco,” que consiste en “el ‘rebajamiento’ de todo lo que es elevado y espiritual, ideal y abstracto, a un nivel material y corporal, subrayado como bajo (beber, comer, digerir, defecar, orinar, sudar, tener relaciones

sexuales).”⁹⁴ Parte fundamental de este modo de entender la existencia es la estrecha relación que se guarda con la comida y el dinero.

Millán es el gracioso más cercano a estos dos aspectos, pues sufre de la carencia de ambos, por lo que se queja durante toda la obra.

MILLÁN Que haga las paces de balde
 quien hace un mes que no cena
 y la noche que hay guisado
 la hace carne de huerta. (I, p. 144)

En este diálogo, se aclara que la pobreza de don Juan data de tiempo atrás (“hace un mes que no cena”) y se hace énfasis en la necesidad que sufren. Decir que las pocas veces que cenan, el guisado es de carne de huerta, marca el hambre que padecen, pues lo natural es que un guisado se haga con carne, salsa y algunas verduras; hacerlo sólo de verduras va en contra de la naturaleza del platillo.

Continuamente se crea un contraste entre el mundo del señor, en el que lo principal es el amor, y el mundo del gracioso, en el que se quiere cubrir las necesidades básicas. Así, Millán le recuerda a don Juan cuál es su situación y se llega a burlar de valores tales como la nobleza.

Millán Y si no trae [don Juan] buena ropa,
 es por ser tal su nobleza,
 que el remiendo de la capa
 a la camisa le llega.(I, p. 144)

Millán relaciona de manera irónica la nobleza junto con el remiendo, ya que tener remiendos en la ropa es una marca de pobreza. Lo ilustre y principal de la nobleza choca con el remiendo, por lo que a través de la antítesis se destaca lo terrible de la pobreza para un noble.

De modo que en *Trampa...* se contraponen dos formas de entender el mundo, esto se expresa en el choque de varios aspectos: la nobleza frente a la pobreza, el amor frente a la comida y el honor frente al dinero. Dicha confrontación de posturas es la que en buena medida provoca el engaño, ya que en el mundo del señor, al parecer, no es

⁹⁴ Alfredo Hermenegildo. *op. cit.*, p. 14.

importante el sustento. Por ello, el gracioso tiene que idear sus propios medios para conseguirlo. El enfrentamiento de posturas se ve en ejemplos como el siguiente:

DON JUAN Gran gusto son unos celos,
 si un dulce fin los concierto.
 MILLÁN Y principalmente cuando
 la hora de comer se llega,
 y sólo ese plato dulce
 hay que poner en la mesa.(I, p. 145)

Millán juega con los sentidos de la palabra “gusto,” ya que cuando don Juan la utiliza, se refiere al placer que siente porque el problema de celos con su dama se ha resuelto bien. El gracioso traslada esto a la comida y habla del gusto como el sabor de los alimentos. Así, se queja de modo irónico de que el único alimento que gustan es el dulce fin de unos celos. Los celos son un sentimiento, por lo que Millán los materializa para indicar el hambre que padecen.

Millán tiene una relación estrecha con el dinero, tanto así, que el engaño lo crea por conseguirlo y sin importarle poner en riesgo la honra de su señor. Por ello, en varias ocasiones menciona aspectos relacionados con el dinero.

MILLÁN Las pistolas la tendera
 tiene ya de lo fiado
 tan cargadas que revientan.(I, p. 145)

De nuevo, enfatiza en las necesidades que sufren al decir que su situación es tan grave que no sólo no tienen dinero, sino que ya ni siquiera pueden acceder a que les fien, pues no han pagado sus deudas.

Millán es tacaño y lo muestra en varios momentos. Uno de estos es cuando Casilda, la criada de doña Ana, le pide que le compre algún regalo con el dinero que le ha dado su señora. Él se niega de forma cómica a ello.

CASILDA Oyes, tráeme una cosilla.
 MILLÁN Yo te haré una seguidilla
 de Casilda, casildó. (I, p. 149)

Normalmente la manera en que Millán se queja de la pobreza es materializando elementos no materiales, por ejemplo, dice que comen celos o que el alma percibe los

olores. En este caso, Millán realiza una operación inversa, pues para evitar darle algo material a la criada (“una cosilla”), le promete componerle una seguidilla.

Otro caso similar es cuando Millán no quiere pagarle a un esportillero lo que le pide. Don Juan le pregunta el motivo de su actitud y su criado le dice que a él le costó ganar el dinero y por ello decidirá si es “liberal” o no.

DON JUAN ¿Por qué lo estás hablando?
MILLÁN Porque lo estoy yo sudando
 mientras tú en la cama estás;
 gánelo usted como yo,
 y después sea liberal. (II, p. 153)

Los otros tres graciosos ni pasan hambre ni necesitan dinero, no por ello dejan de tener relación con estos aspectos del mundo material; relación que es bastante distinta.

Tarugo no sufre hambre, pero esto no le quita lo glotón. Por ello, cuando está bajo la identidad de don Crisanto en casa de don Pedro, aprovecha en todo momento para comer lo mejor y lo más que pueda.

TARUGO Cien monjas tiene ocupadas
 sólo en hacerme regalos.
 Las pollas y las perdices,
 digo que me van cansando,
 y los bofes anda echando
 por buscarme codornices. (III, p. 201)

Por medio de la exageración (“cien monjas tiene ocupadas / sólo en hacerme regalos”), da una idea de la forma en que come cuanto platillo desea. Además, no se conforma con cualquier cosa, sino que tiene un paladar exigente. Asimismo, en varias ocasiones pide de beber, su bebida favorita será el chocolate.

Su relación con la comida se refleja también en la forma en la que come o toma. Tal es el caso de cuando toma su bebida predilecta en grandes cantidades y sin la menor educación. Es tal su glotonería que incluso bebe los restos dejados por otros.

DON PEDRO (*Ap.*) Mucho toma el don Crisanto.
TARUGO Yo lo bebo y no lo sorbo.

DON FÉLIX Si es deuda de cortesano,
para cumplimiento basta.

TARUGO Dadlo acá, si dejáis algo.

DON FÉLIX Mirad que está muy caliente.

TARUGO Tengo el gazzate empedrado. (III, p. 203)

En las escenas en que el gracioso come o bebe, salen a relucir sus hábitos, estos se contraponen a los de los caballeros. Tarugo rompe con las reglas de urbanidad propias del mundo de los señores: mientras el señor bebe poco a poco, el criado se atraganta. Este choque de costumbres es cómico, pues don Cristante deja ver su verdadero origen sin que su anfitrión sospeche su identidad.

Por otra parte, Tarugo pide a cambio del engaño que va a hacer una paga, con lo que muestra su interés monetario.

DON FÉLIX ¿Cómo lo harás?

TARUGO ¿No hay pecunia?

DON FÉLIX Cuanta quisieres (I, p. 191)

Después ya no habla más de su pago, por lo que parece que no tenía tanto afán en conseguirlo. Sin embargo, va a recibir algunos regalos en el transcurso del engaño.

En *El desdén...*, Polilla no sufre hambre, pero se refiere constantemente a la comida en sentido figurado. Continuamente compara el amor con algún aspecto de la comida (comer, dejar de comer, pellizcar, escupir, etc.).

POLILLA Digo, querer,
así al modo de empezar,
que aquesto de pellizcar
no es lo mismo que comer. (II, p. 95)

Así, se equipara lo más sublime del mundo ideal con lo más básico del mundo material.

POLILLA No es ese mal remedio, mas, señores,
eso es lo mismo que a cualquier doliente
el quitarle la cena los doctores. (III, 2025-2027)

Mosquito no sufre hambre y, además, extrañamente para un gracioso, prácticamente no menciona la comida. Su motivación para resolver el problema es

simplemente ayudar o, más bien, una tendencia a meterse en lo que no le incumbe, sobre todo si eso tiene que ver con algún asunto de tercería.

Los graciosos sin necesidades materiales no dejan de lado su visión material, pero no tienen la urgencia o el deseo de satisfacer el hambre y buscar dinero. Esto les permite utilizar su energía para construir un engaño que ayude a su señor. Incluso, parece que disfrutan el engaño por él mismo, no por lo que obtendrán. Por el contrario, Millán, que es el único que necesita comida y dinero, actúa de modo muy distinto al resto. En lugar de ayudar a conseguir a su señor el amor de la dama que él quiere, busca dinero. Se puede decir que un gracioso con carencias piensa en satisfacer sus necesidades y no en la relación amorosa de su señor.

1.5 Los comentarios

Una de las funciones importantes en estos graciosos es la de comentar lo que sucede en el engaño. El destinatario de su comentario puede ser: otro personaje, él mismo o, incluso, el público. El aparte es una de las formas recurrentes que el gracioso usa para comentar. “Los apartes implican la existencia de una información que una figura da a otro personaje, después de poner entre paréntesis su comunicación con uno o varios actantes con quienes la figura primera estaba en contacto verbal. [El aparte] es un signo claramente denegador. Rompe la barrera que separa la escena y el público se integra a este último, como destinatario concreto y actante preciso en un momento del desarrollo de la fábula.”⁹⁵

Los comentarios del gracioso presentan un punto de vista acerca de lo que sucede y se pretende que el público lo comparta. Así, de cierto modo el espectador participa y se involucra en las acciones al sentirse cómplice del engaño.

Una razón por la que el gracioso comenta es que al ser él el creador del engaño, es el personaje que más información tiene sobre éste. Por otra parte, la participación de los señores en las acciones es bastante pasiva, de forma que resulta necesario que el gracioso les comunique cuál es el estado de los acontecimientos.

⁹⁵ Alfredo Hermenegildo. *op. cit.*, pp. 21-22.

Uno de los graciosos que más comenta es Polilla de *El desdén...*, él tiene información privilegiada, ya que es confidente tanto del galán como de la dama. Continuamente Polilla le comenta a su señor lo que ha pasado.

POLILLA Lo primero, estos bobazos
 destos príncipes, ya sabes
 que en fiestas y asuntos graves
 se están haciendo pedazos. (II, 1065-1068)

Polilla dice desde el principio que la estrategia de los príncipes se encuentra destinada al fracaso. De ese modo se ve cómo las opiniones del gracioso tienen un punto de vista sobre lo que ocurre. Generalmente, éste rompe con la manera en que los galanes ven las cosas.

Muchos de sus comentarios los hace en medio de alguna escena entre Carlos y Diana y sirven para animar a su señor a mantenerse firme en su actitud frente a la dama.

POLILLA (¡Cinco, seis y encaje! Cuenta,
 señor, que la va perdiendo
 hasta el codo.) (III, 2461-2463)

Otras veces informa directamente al público cuál es la situación. Al dirigirse al espectador, lo involucra en la situación y lo hace compartir su punto de vista. Una constante de las opiniones de Polilla sobre lo que va a ocurrir es el tono de seguridad que utiliza. Para darse cuenta de ello basta ver algunos ejemplos: “ha de ahorcarse, como hay credo,” “ella caerá, como hay viñas,” “ella madurará, como hay muchachos y piedras.” Estos comentarios parecen sentencias y muestran su experiencia ante la vida.

POLILLA (Señores, si esta mujer,
 viendo ahora este desprecio,
 no se rinde a querer bien,
 ha de ahorcarse, como hay Credo.) (III, 2205- 2204)

Los comentarios del gracioso dan un diagnóstico del estado del engaño. Así, se describe la evolución del desdén de Diana al compararlo con la maduración de la breva. Con lo que el cuento narrado al principio se retoma a lo largo de la obra.

POLILLA (¡Zape! / Aún está verde la breva;
 mas ella madurará,

como hay muchachos y piedras.) (II, 1738-1740)

En *No puede ser...*, Tarugo comenta constantemente el estado del engaño. Muchas veces se refiere a los logros de sus acciones y lo hace de modo metafórico.

TARUGO (Ap.) Tragose todo el anzuelo
iré alargando el sedal. (I, p. 194)

También, describe continuamente a su víctima, don Pedro, y la manera en que ha caído en el embuste sin ni siquiera reconocer a su verdugo.

TARUGO (Ap.) ¡Hay bobo, que a pagar llegas
los azotes al verdugo! (II, p. 197)

Tarugo es totalmente consciente de su ingenio, por ello, no pierde oportunidad para comunicar lo que ha logrado a través de él.

TARUGO (Ap.) Aqueso aguardo;
que la mejor circunstancia
que aquí tiene aqueste caso
es haber hecho mi industria
que él le regale a mi amo. (III, p. 203)

En algunas ocasiones, el gracioso repite al público lo que planea hacer para que quede claro el engaño.

TARUGO (Ap.) Tengan en cuenta a lo que voy:
a fingirme caballero,
a comprar regalo indiano,
a engañar aqueste hermano
y a sisar en el dinero. (II, p. 195)

Por medio de dicho diálogo se indica el reto que el gracioso tiene delante. Este parlamento lo dice al inicio de la segunda jornada, por lo que su función responde a la estructura propia de la representación. El orden de ella era el siguiente: “entre la jornada primera y segunda se intercalaba un entremés, entre la segunda y la tercera un baile, terminado en sainete.”⁹⁶ De modo que en muchas comedias se recuerda qué sucedió en la jornada anterior al principio de la siguiente.

⁹⁶ José María Díez Borque. *Sociedad... op. cit.*, p. 271.

En *El lindo...*, Mosquito comunica, conforme avanzan las acciones, cuál es el estado del engaño y avisa lo que va a suceder. En general, sus comentarios no van dirigidos a otro personaje, sino que piensa en voz alta. Aunque este tipo de diálogos no son dichos directamente al público, la información que proporcionan sólo es recibida por él, con lo que, de forma indirecta, se convierte en el receptor.

MOSQUITO (Ap.) Ahora entra aquí don Juan
para acreditar el caso. (II, p. 362)

MOSQUITO (Ap.) Acabóse; esto dio lumbre.(III, p. 371)

En ocasiones comenta el estado del plan, un ejemplo es cuando habla de lo bien que le están saliendo las cosas.

MOSQUITO (Ap.) ¡Jesús, qué bien la ha enhebrado! (III, p. 370)

MOSQUITO (Ap.) Logróronse mis cuidados. (II, p. 362)

Los comentarios de Millán en *Trampa...* siempre son dichos a sí mismo, pues al no compartir con nadie que va a hacer el engaño, tampoco tiene a quien comunicarlo. Sus comentarios sirven como indicadores de la situación, por ello, muchos tienen que ver con las complicaciones que suceden en la obra. Resulta cómico ver que el personaje es consciente de que el engaño se le complica cada vez más.

MILLÁN (Ap.) No me deja hablar el miedo. (III, p. 161)

MILLÁN (Ap.) San Antón sea conmigo. (III, p. 161)

MILLÁN (Ap.) Descosiose la talega. (III, p. 161)

MILLÁN (Ap.) Más ¡qué miro!
huí del gato y caí en las brasas. (III, p. 162)

Los comentarios marcan la pauta de lo que sucede en la historia. El gracioso hace una evaluación de cada evento que se presenta y da su diagnóstico. Sus opiniones son una guía para el receptor y muestran cómo el gracioso es un personaje “económico.” Esta función “no se refiere sólo al ahorro de personajes, sino también, y principalmente, de escenas o de fragmentos de diálogo cuyo desarrollo frenaría el ritmo rápido de la acción.”⁹⁷

⁹⁷ Fernando Lázaro Carreter. *op. cit.*, p. 163.

1.6 La tercería

Los cuatro graciosos estudiados funcionan como terceros. En todas las obras, el gracioso concierne la relación entre una pareja, generalmente ésta es ilícita. La tercería es una actividad que va en contra del decoro caballeresco, pero necesitada por los galanes. Ser tercero se relaciona en estos casos con la clandestinidad, la astucia y el ingenio.

Hay ocasiones en las que él mismo se asume explícitamente como tercero. Tal es el caso de Tarugo en *No puede ser...* que considera que por naturaleza es tercero. Incluso, describe algunos de los recursos que puede utilizar para lograr lo que se propone.

TARUGO ¿Con un hombre de mi sangre
 pone aquí en duda tu pecho
 el que yo sea alcahuete?
 [...]
 Yo puedo ser zapatero,
 sastre, hilo portugués,
 o mujer que quita vello;
 porque el alcahuete tiene
 bula de mudar de sexo. (I, p. 191)

Para Tarugo, ser tercero implica superar cualquier tipo de limitaciones con tal de conseguir lo deseado. De manera que ni los impedimentos físicos (puede cambiar fácilmente de sexo) ni los propios de la naturaleza humana (puede convertirse en “hilo portugués”) le obstaculizan para cumplir con lo que se propone. La tercería se relaciona íntimamente con el engaño y, sobre todo, con la forma de hacerlo.

A lo largo de las acciones Tarugo recurre a muchos de estos recursos y muestra la maestría que tiene para usarlos.

Por su parte, Mosquito participa en el conflicto de los señores no porque se lo pidan, sino porque le gusta meterse en lo que no le importa para hacerla de tercero.

MOSQUITO (Ap.) ¡Válgame Dios!
 sin importarme, ¿esto noto?

¿Quién en tal bulla me mete?
 Mas esto es que un alcahuete
 siente mucho ahorcar el voto. (II, p. 358)

Para Mosquito ser tercero es una vocación, así, se siente “llamado” a participar en este tipo de situaciones. Por ello, durante las acciones, Mosquito disfruta el engaño que lleva a cabo. Ésta es una actitud constante de los graciosos estudiados.

En el fragmento anterior se observa cómo Mosquito “degrada” elementos del mundo establecido, en este caso religiosos. Así, reduce elementos religiosos como una invocación a Dios o los votos religiosos al usarlos para referirse a la tercería. Los votos suelen ser pobreza, obediencia y castidad; sin embargo, para el gracioso la tercería es un voto. La forma en que hace esto no sólo inscribe al gracioso en el mundo marginal, sino que resulta cómico.

En *El desdén...* y *Trampa...*, el gracioso no asume de forma explícita dicha función, pero en la práctica sí lo hace. De forma que en todas las obras estudiadas hay un conflicto de pareja donde la intervención de un tercero es fundamental. Inclusive, se puede decir que el engaño se origina precisamente de la necesidad de concertar alguna relación.

Las obras estudiadas caracterizan al gracioso de forma tal que pueda llevar a cabo el engaño que será el eje de las acciones dramáticas. En todos los casos el nombre indica de algún modo su función y en la mayoría lo identifica como gracioso. También, los cuatro funcionan como terceros en una relación y muestran su experiencia para resolver conflictos en el modo rápido e ingenioso de encontrar una solución para el problema planteado. Además, son ingeniosos para hablar, sobre todo cuando el tipo de personaje que fingen durante el engaño lo permite. El ingenio para actuar en algunas obras se reconoce de forma explícita y en otras no. Todos tienen una visión material del mundo que se acentúa de acuerdo con las necesidades del gracioso y, gracias a sus comentarios, funcionan como “guías” del receptor.

En la caracterización del gracioso todos los personajes, menos el engañado, coinciden en reconocer su gran ingenio. El que el engañado desconozca esto permite en buena medida el engaño.

2. Cuál es el conflicto y por qué se introduce el gracioso en él

En todas las obras, el conflicto es de tipo amoroso y el gracioso –salvo en el caso de *Trampa...*– se introduce para ayudar al señor a que se logre su relación,⁹⁸ ya que a ésta se interpone un obstáculo que parece insalvable. Tal impedimento pone en pugna las obligaciones de la dama frente a lo que ella desea hacer. Por esto, la figura del gracioso es fundamental, pues sin él no pueden continuar con su relación. “La dama y el galán de la comedia de enredo viven acosados por unas normas sociales con las que comulgan y a las que tratan de burlar para dar así salida a sus pulsiones sexuales. [...] En un mundo donde tantas trabas hay que burlar para llegar a tener unas relaciones íntimas no impuestas, hace falta un director de escena que lleve a buen puerto las trapisondas amorosas de los protagonistas. El gracioso, criado del galán, cumple esa función.”⁹⁹

La participación del gracioso en el conflicto se debe a que el señor se lo pide (*El desdén...* y *No puede ser...*) o a su propia iniciativa, con o sin la autorización del señor (*El lindo...* y *Trampa...*).

En *El lindo...*, hay dos damas cuyo padre, don Tello, decide casar sin pedirles su opinión. La menor de ellas, doña Leonor, está de acuerdo con el galán que le toca; mientras que la mayor, doña Inés, se siente inconforme pues, por una parte, el matrimonio se interpone en la relación con don Juan, que la ha cortejado en secreto durante seis años, y por otra, el esposo seleccionado, don Diego, resulta indeseable por su carácter excéntrico y afeminado.

En la obra están en pugna las obligaciones de doña Inés y el amor a don Juan. Durante las acciones, se comenta lo problemático de cumplir con la obediencia al padre, ya que la dama va a sufrir las consecuencias de una elección ajena. Para ella, resulta inadmisibile que alguien más decida su destino.

DOÑA INÉS Que la elección no ha de ser
 de quien no corra el peligro.
 el riesgo de un casamiento,
 que si se yerra es martirio,
 ha de ser el escogello

⁹⁸ Véase Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez. *op. cit.*, p. 72.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 82.

de quien se obliga a sufrillo. (I, p. 352)

Para doña Inés, el matrimonio implica un riesgo peligroso; sin embargo, no puede hacer mayor cosa pues vive sujeta a lo que ella llama “la ley de la obediencia.” Además, al ser la primogénita tiene más responsabilidades, ya que es la heredera. Por eso resulta tan importante para su padre casarla con quien cree que es digno de manejar la herencia.

Desde que se entera que la quieren casar, doña Inés pide a don Tello que lo haga con alguien que sea digno de ella. Dicha petición es importante para el devenir de las acciones, puesto que la inconformidad de la dama crece al tener que casarse con alguien que no ama y que, para colmo, es despreciable.

DOÑA INES [a don Tello]

Y ¿están
en estado que podrán
admitirle nuestros pechos? (I, p. 355)

Cuando doña Inés y don Juan sienten que el problema no tiene solución, Mosquito encuentra una y se la comunica a don Juan. Él confía en lo que Mosquito le propone, lo único que le pide es que sea cuidadoso en no poner en riesgo su honor y, más aún, el de doña Inés. Por esto Mosquito asumirá, si surge algún problema, toda la responsabilidad del engaño.

MOSQUITO Si ha de saberse el enredo,
ella ¿qué puede perder?
y si esto te escama aun.
¿Hay más de hacer yo el papel
in solidum, sin que en él
entres tu de mancomunum?

DON JUAN Sin que me des por autor,
hazlo tú. [...] (II, p. 358)

Este diálogo revela el papel que juegan el señor y su criado en el engaño, para el señor –de acuerdo con el código que lo rige- antes que cualquier cosa está el honor, mientras que el gracioso no vive sujeto a esas reglas. Por eso, el gracioso tiene la

posibilidad de realizar todo tipo de acciones, aunque sean deshonestas. Esa es una de las causas por la que los señores recurren a su criado para pedirle ayuda.

En *El desdén...*, el problema consiste en que el conde de Barcelona tiene sólo una hija, Diana, por lo que es importante que se case, ya que es la heredera del padre. Sin embargo, ella, dedicada al estudio de la filosofía y la literatura, ha decidido no enamorarse y, menos aún, casarse. Según Diana, todas sus lecturas advierten lo peligroso y funesto del amor, de modo que lo más inteligente es evitarlo. Su padre no sabe qué hacer, por lo que manda a llamar a tres galanes dignos de la condición de su hija: Carlos, el conde de Urgel; don Gastón, el conde de Fox y el príncipe de Bearne. Estos tres caballeros van a palacio a festejar a Diana; así, se realizan torneos y distintas actividades con el fin de que ellos se luzcan frente a los ojos de la dama.

Para entender la participación de Carlos en el conflicto es necesario revisar brevemente el proceso paulatino de su enamoramiento. Al principio, él va a festejar a Diana sólo por curiosidad de ver quién es la dama a quien cortejan el príncipe de Bearne y el conde de Fox.

CARLOS El ver de amor tan rendidos
 como la fama publica
 dos príncipes tan bizarros,
 que aun los alaba la envidia,
 me llevó a ver si esto en ellos
 era por galantería,
 gusto, opinión o violencia
 de su hermosura divina. (I, 73-80)

El que unos príncipes con grandes cualidades se enamoren de una dama, le da a ella valor frente a los ojos de los demás. Esto despierta la curiosidad de Carlos, ya que imagina que la dama es bellísima. A pesar de ello, cuando la ve queda un poco decepcionado, pues se da cuenta que la hermosura de Diana no es nada del otro mundo.

CARLOS Vila en su palacio un día,
 sin susto del corazón
 ni admiración de la vista:
 una hermosura modesta,

con muchas señas de tibia.(I, 82-86)

En ese momento, parece que no va a suceder mayor cosa y que Carlos regresará a su tierra sin entender la causa por la que el príncipe de Bearne y el conde de Fox mueren de amor por Diana. Sin embargo, la esquividad de Diana hace que cambie su situación, pues, al poco tiempo, Carlos se enamora perdidamente de la hija del conde de Barcelona. Así, ver que la dama es inaccesible despierta el amor en el galán.

CARLOS Pues, para que se conozca
 la vileza más indigna
 de nuestra naturaleza,
 aquella hermosura misma
 que yo antes libre miraba
 con tantas partes de tibia,
 cuando la vi desdeñosa,
 por lo imposible, a la vista,
 la que miraba común
 me pareció peregrina. (I, 253-262)

Paradójicamente, el desdén transforma a la dama y la vuelve deseable. En *El desdén...*, hay una continua reflexión sobre los mecanismos del deseo en el hombre. Así, Carlos se enamora porque desea a quien lo rechaza y la estrategia que crea junto con el gracioso utiliza el mismo principio: hacer que la dama se enamore al rechazarla.

La actitud de la dama crea en sí misma un problema, pues como heredera su obligación es casarse. Con esto, se plantea el conflicto del deseo individual frente a las obligaciones sociales.

CARLOS Tanto, que siendo heredera
 desta corona, y precisa
 la obligación de casarse,
 la renuncia y desestima
 por no ver que haya quien triunfe
 de su condición altiva. (I, 189-194)

A pesar de sus obligaciones y del cortejo de los galanes, Diana se mantiene firme en su postura. Para describir esto, Carlos dice: “por ver que no haya quien

triunfe,” con lo que parece que más que describir el proceso de enamoramiento de una dama, habla de vencer en una batalla complicadísima. Por esa causa, el galán pide ayuda a Polilla para derrotar el desdén de la dama.

CARLOS He de seguir otro camino
 de vencer un desdén tan desusado.
 Ven, y yo te diré lo que imagino,
 que tú me has de ayudar. (I. 536.539)

A diferencia de *No puede ser...*, donde los atajos tienen una connotación negativa al relacionarse con perder el camino, en *El desdén...* implican la única forma de llegar a donde se pretende.

Por su parte, en *No puede ser...*, el problema se genera en una academia donde se discute si el hombre puede guardar el honor de una mujer cuando ella no está dispuesta. La mayoría piensa que no, pero uno de los personajes, don Pedro, sostiene lo contrario. Él reta a los otros a vencer la guardia que montará sobre el honor de su hermana.

Las obligaciones de la dama están en conflicto, pues su hermano quiere guardarla a toda costa y ella tiene la obligación de obedecer. Cuando se entera de la obsesión de don Pedro por protegerla, ella siente deseos de transgredir y, por eso, permite que don Félix la corteje.

Don Félix le pide a Tarugo que le ayude a resolver el conflicto, pues requiere de todo el ingenio del gracioso para vencer la guardia de don Pedro.

DON FÉLIX Tarugo, aquí está empeñado
 todo el valor de tu ingenio;
 ¿no conoces a la hermana...
 TARUGO ¿Cuál?
 DON FÉLIX De don Pedro Pacheco?
 Te atreves a introducir
 de mi parte un galanteo con ella? (I, p. 191)

En este diálogo, don Félix indica que lo que está en juego en el engaño es el valor del ingenio del gracioso. Así, que el gracioso muestre la capacidad de su ingenio, cobra mayor importancia que la relación con la dama. Esto sólo sucede al principio,

cuando con Félix no se ha enamorado de Diana, posteriormente, al galán sólo le importa que su criado logre concertar la relación.

Además de empeñar el ingenio del gracioso, don Félix reta a su criado al preguntarle si se va a atrever a hacer lo que le pide. Tarugo inmediatamente le contesta que sí y hasta se ofende de que su señor dude de sus habilidades.

En *Trampa...*, una pareja de enamorados, doña Leonor y don Juan, no puede unirse ya que existe un grave impedimento, él es muy pobre. Su pobreza lo lleva incluso a pasar hambre. Por otra parte, doña Ana, una dama indiana, se enamora de don Juan y llama a Millán, el gracioso, para que funcione como tercero. Millán decide aprovechar la oportunidad para conseguir dinero.

Doña Leonor y doña Ana son comprometidas por sus respectivos hermanos en matrimonio. El engaño de Millán hace que las damas realicen diversas acciones para no cumplir con estos compromisos. Al final, la presión de los hermanos y el amor por don Juan llevan la situación a sus últimas consecuencias.

A diferencia de las otras obras, Millán oculta a su señor el engaño que va a hacer, con lo que pone en riesgo las dos cosas más valiosas para éste: el honor y su relación con doña Inés.

MILLÁN (*Ap.*) ¿Qué haré cielos? Que a don Juan
decirle esto no es posible
sin que de su amor terrible
pruebe la furia Millán. (I. p, 146)

3. El anuncio del engaño

Las obras estudiadas giran en torno al engaño y a lo que ocurre en él, por ello resulta importante la forma en que se presenta. En tres de las obras (*El lindo...*, *No puede ser...*, *Trampa...*) se anuncia explícitamente en qué va a consistir el engaño y en una (*El desdén...*) sólo se explica en parte. Así, tanto los personajes a los que el gracioso comunica su plan como el receptor saben el plan para llevar a cabo el embuste.

En este anuncio, se dice de modo general el plan del gracioso; sin embargo, se deja la descripción de muchos de los detalles para el desarrollo. Esto provoca que se cree suspenso en saber cómo se desarrollarán las acciones y el tipo de recursos que se

utilizarán para lograr el objetivo. Es decir, no basta con saber lo que ocurre, sino cómo ocurre.

El engaño se anuncia una vez que han transcurrido varias acciones. En algunas comedias se hace un poco después de la mitad de la primera jornada (*Trampa...*, *El desdén...*) y en otras al principio de la segunda (*El lindo...*, *No puede ser...*). Lo que significa que el engaño se desarrolla después de una caracterización previa del engañador. Durante 500 versos o más, se ha construido al personaje, por lo que cuando se anuncia el engaño el receptor ya conoce los elementos que están en juego. Ello hace que se cobre interés y expectativas acerca del desarrollo.

En *El lindo...*, el engaño de Mosquito consiste en hacer que don Diego decida casarse con una supuesta condesa viuda y rica. El gracioso le explica a su señor cómo lo va a llevar a cabo.

MOSQUITO Pues, Señor, ya conocida
 la liviandad de don Diego,
 deseando tu sosiego,
 hallé el medio por su herida.
 Alabele con intento
 a tu prima la Condesa
 que ya de viuda profesada
 se le anda el casamiento.
 Abrió tanto ojo a la mía
 y muy fiado de sí,
 dijo: “Si ella me ve a mí,
 yo me veré señoría.”
 Yo le prometí llevar
 donde ella verle pudiera,
 y él dijo: “Desa manera,
 condeso de par en par.” (II, p. 358)

Mosquito crea una estrategia que toma en cuenta los defectos de don Diego, con lo que se muestra empatía pues, cuando planea el engaño, se pone en lugar del otro con el fin de ver qué es lo más efectivo para lograr su objetivo. Gracias a ello, su plan se

vuelve peligrosísimo para el engañado. En este caso, su estrategia toma en cuenta las siguientes características de don Diego: la ingenuidad y excesiva confianza en sí mismo (“muy fiado de sí”), la ambición (“yo me veré señoría”) y la vanidad (“si ella me ve a mí, / yo me veré señoría”).

En *No puede ser...*, el engaño de Tarugo consiste en hospedarse en casa de don Pedro para introducir a su señor en ella. El gracioso explica lo que va a hacer de la siguiente manera.

TARUGO La flota ha venido.
 Tú un regalo has de buscar
 de Indias, que poder llevar,
 muy hermoso y muy lucido.
 si doña Ana carta tiene
 del Marqués, yo sacaré
 la firma; y carta me haré
 como quien se lo previene,
 fingiéndome indiano en ella,
 y que me hospede en su casa.
 Mas si él este engaño pasa,
 confía en mi buena estrella. (II, p. 195)

Es notable cómo Tarugo se fija en todos los detalles al momento de planear el engaño. Así, ha pensado que un regalo puede avalar su condición de indiano, pero no basta cualquier regalo, éste debe proceder efectivamente de las Indias y debe ser “muy hermoso y muy lucido.”

El engaño de Millán en *Trampa...* consiste en fingir que su señor se ha enamorado de doña Ana. Para eso tiene que encontrar una estrategia que permita que la indiana crea el embuste. Mientras que en las otras obras el gracioso comunica su plan al señor, en *Trampa...*, Millán no lo hace. Tal actitud marca el modo en que se llevan a cabo las acciones del gracioso, pues Millán nunca comparte con otro personaje su plan.

MILLÁN (*Ap.*) Sobre esta firma que ha dado
 traigo ya escrito un papel
 para la indiana, y en él

aceta amor de contado;
 que, como ella ha visto ya
 firma de mi amo, al instante
 lo creerá. [...]
 Salgan a la luz sus doblones
 ya pienso en los que se fragua;
 la boca se me hace agua
 de imaginar en capones. (I, p. 148)

Millán deja claramente ver que su intención es conseguir dinero, por ello, cuando se refiere al contenido de la carta dice que su amo admite el amor de la dama “de contado.” Esta expresión puede entenderse como que acepta al instante o que accede “con el pago inmediato en moneda.”¹⁰⁰ Para el receptor, que conoce el objetivo del gracioso, queda claro que se refiere a la segunda acepción. Más aún, cuando poco después el gracioso, de forma descarada, dice “salgan a la luz sus doblones.” Por otro lado, anuncia que sus ganancias estarán destinadas a satisfacer el hambre.

El desdén... es el único de los cuatro textos en donde el engaño es creado por el amo y el criado.¹⁰¹ El engaño consiste en que por una parte, Carlos finge que rechaza el amor y por la otra, Polilla da consejos a Diana para que se enamore de Carlos. En la comedia sólo se anuncia la primera parte del engaño:

CARLOS Ninguno tiene noticia
 del incendio de mi pecho,
 porque mi silencio abriga
 el áspid de mi dolor. (I, 426-429)

Mientras que la segunda parte se deja en suspenso:

CARLOS He de seguir otro camino
 de vencer un desdén tan desusado.
 ven, y yo te diré lo que imagino,
 que tú me has de ayudar. (I, 536-539)

¹⁰⁰ *DRAE*.

¹⁰¹ Véase la discusión que este aspecto ha generado en la crítica. Alfredo Hermenegildo. *op. cit.*, p. 426.

En la obra se menciona continuamente la terrible pasión que sufre Carlos (“incendio de mi pecho”). Así, se marca la dificultad que implica para el personaje cumplir con la primera parte del plan.

4. El engañado

Al igual que es importante la caracterización del gracioso para entender su función como engañador en la obra, lo es la del engañado. Pues, si no cualquiera puede engañar, tampoco cualquiera puede ser engañado. La víctima del gracioso tiene –casi siempre- alguna característica que la vuelve proclive a caer en la trampa. En algunos casos, es la necedad u obstinación en una idea (*El desdén...*, *No puede ser...*), mientras que en otros es la simpleza del personaje (*El lindo...*).

Así, salvo en *Trampa...*, los graciosos estudiados engañan a personajes que tienen algún tipo de defecto reconocido por los demás. Mientras más acentuado sea éste, más resalta con el engaño.

El personaje que tiene los defectos más notables es don Diego de *El lindo...* Él es el galán elegido para casarse con doña Inés y, por tanto, impedimento para la relación entre ella y don Juan, la pareja de enamorados.

Don Diego pertenece al tipo de personaje conocido como figurón,¹⁰² un caballero que adquiere rasgos de gracioso. Algo que destaca en este tipo de personaje es su carácter de “lindo,”¹⁰³ que lo convierte en alguien ridículo, afeminado e incluso, maleducado. Por ello, don Diego tiene un cuidado extremado por su apariencia y tiende a verse continuamente en el espejo. Su vanidad llega al extremo de creer que cualquiera quiere ser como él.

Mosquito es el encargado de describirlo a los otros personajes, al hacerlo se ve que la relación entre engañado y engañador estará regida por la burla. De modo que

¹⁰² Otras definiciones del figurón lo describen de la siguiente manera: The “*figurón* [is] the grotesque and humorous central male character whose attempts to enter the high society of Madrid fail miserably as true, unsophisticates, rural identity refuses to disappear.” (Mónica Leoni. “Court culture and Moreto’s *El lindo don Diego*: are you in, or are you out?,” *Bulletin of the Comediantes*, 50, 1998, p. 393.) Esto reduce al personaje dramático a un simple “provinciano,” con lo que se pierden gran parte de sus características.

¹⁰³LINDO “Decir al varón lindo absolutamente es llamarlo afeminado.” Sebastián de Covarrubias Orozco. *op. cit.* LINDO “Hombre afeminado que presume de hermoso y cuida demasiado de su compostura y aseo.” *DRAE*.

cuando lo describe, ridiculiza desde su vestimenta, hasta su corta inteligencia. Además, Mosquito es el encargado de etiquetar a don Diego de lindo.

La caracterización de don Diego se basa en la exageración de sus rasgos:¹⁰⁴

MOSQUITO Que es lindo el don Diego, y tiene
 más que de Diego, de lindo.
 Él es tan rara persona,
 que como anda vestido,
 puede en una mojiganga
 ser figura de capricho. (I, p. 352)

El gracioso hace énfasis en el afeminamiento de don Diego no sólo al llamarlo “lindo,” sino al decir después: “tiene más que de Diego, de lindo.” Este verso deja ver que en el personaje gana lo afeminado (tener más de lindo), frente a la hombría (tener más que de Diego).

Mosquito dice desde el principio que don Diego no es digno para casarse con doña Inés y por ello, a través de un juego de palabras, lo llama en vez de novio, novillo. Así, el caballero queda degradado a un animal.

MOSQUITO Este novio, Señora,
 que de Burgos te ha venido,
 tal, que primero que al novio
 esperara yo un novillo. (I, p. 353)

A lo largo de toda la obra, Mosquito se burla de don Diego, algunas veces lo hace verbalmente. Un ejemplo es cuando juega con su propio nombre para referirse a la simpleza del figurón o cuando dice que, por como habla, don Diego parece no importarle que lo juzguen.

MOSQUITO (*Ap.*)Y tu sesos de Mosquito. (I, p. 353)
 MOSQUITO En el discurso parece
 ateísta, y lo colijo
 de que, según él discurre,
 no espera el día del juicio. (I, p. 353)

¹⁰⁴ Véase David Gómez Torres. “De caricaturas y figurones: *El lindo don Diego* de Moreto,” *Bulletin of the Comediantes*, 52, 2000, p. 68.

Otras, simplemente se muere de risa ante lo que hace el personaje.

MOSQUITO (Ap.) ¡Jesús! Beatriz aprisa
señas la haré por detrás;
porque si esto dura más
he de reventar de risa. (II, p. 302)

Los demás personajes comparten la opinión del gracioso, por lo que tanto señores, como criados, se refieren a él de forma despectiva.

DON MENDO (Ap.) Loco soy, pues quiero yo
a tal necio disuadir. (I, p. 354)

La necedad lleva a don Diego a ser ignorante, imprudente y poco razonable para actuar. Ser necio es una de las características centrales del personaje y, poco a poco, los otros participantes de la obra descubren lo mismo que don Mendo: disuadir a don Diego es una locura. Las acciones de don Diego son regidas por la necedad, por ello es incapaz de comportarse como es debido. Esto provoca que los demás lo consideren un mal educado y lo rechacen.

DOÑA LEONOR(Ap.) ¡Hay más loco majadero! (I, p. 356)

Don Tello es de los pocos personajes que, aunque detecta la necedad de don Diego, cree que su sobrino puede cambiar. A pesar de que es evidente que no lo hará, el deseo de que su hija se case con él le hace tener esperanza.

DON TELLO (Ap.) Mi sobrino está algo necio;
mas yo le reprenderé
para que enmiende este yerro. (I, p. 357)

Algo que resulta determinante es cómo todos los personajes consideran a don Diego extraño, esto es, distinto a ellos. Dicha falta de identificación hace que sea siempre excluido y rechazado. La gravedad de la situación aumenta si se toma en cuenta que los criados también lo ven así.

CRIADA (Ap.) ¡Jesús, qué extraña figura! (II, p. 361)

La necedad, la mala educación y la estupidez son sólo algunos de los defectos de don Diego. Ser el obstáculo de la relación y tener esas características lo vuelven el centro del engaño del gracioso. Además, sobre él recae la parte cómica del texto. Cabe señalar que dicha comicidad se genera, en buena medida, por el choque que se da entre

la concepción que don Diego tiene de sí mismo (se considera el galán más atractivo e inteligente del mundo) y la percepción que tienen los demás personajes de él (lo consideran un ser grotesco).

La forma en que distorsiona la realidad lo lleva a pensar que todos se enamoran de él, sin darse cuenta de que en realidad lo desprecian. Un ejemplo es cuando doña Inés, apelando a la caballerosidad de don Diego, le pide que desista del casamiento. Él no ve la verdad y cree que ella lo dice por celos.

DON DIEGO ¿Pudo el diablo haber pensado
 más graciosísima arenga,
 para disfrazar los celos,
 y está de ellos que revienta? (II, p. 360)

Esto resulta por demás ridículo, ya que a él le divierte ver la “graciosísima arenga,” sin ver que el único que causa gracia es él.

Otro caso similar se da cuando ante cualquier cosa absurda que le dice Beatriz, disfrazada de condesa, él piensa que lo está alabando. Para los demás es evidente que se burla de él, por lo que esta situación hace destacar lo ridículo del personaje.

DON DIEGO (*Ap.* Ahora me alabó la pierna.)
 Pues si vierais mi cintura
 por dentro, os admirara
 su medida tamañita;
 porque a mí el sastre me quita
 dos dedos de vara. (II, p. 361)

La vanidad es uno de los rasgos que marcan el afeminamiento de don Diego, pues se preocupa de aspectos de su físico que son propios de las mujeres. Tal es el caso del tamaño de su cintura, para colmo no sólo lo menciona sino que lo describe con detalle. Esto resultaría ridículo incluso en un personaje femenino.

Las escenas de don Diego con Beatriz son sumamente cómicas, pues la vanidad de don Diego le hace creer que la criada es una condesa. En esta parte don Diego queda absolutamente burlado, pues cae totalmente en el engaño, baste ver sus comentarios sobre la supuesta condesa. En ellos muestra cómo distorsiona la realidad, pues piensa

que su galanura es tal que cualquier condesa debe de enamorarse de él. Así, no pone en duda la identidad de la supuesta condesa, a pesar de que hay varios indicios para ello.

DON DIEGO [a Mosquito]
 No he visto en toda mi vida
 mejor bulto de señora.
 [...]
 ¡Jesús, cuál habla! Esto es
 estado de sangre real. (II, p. 361)

En su discurso, don Diego deja mucho que desear como caballero, ya que no se refiere con el decoro necesario a una dama al llamarla “bulto de señora.” Además, resulta sumamente cómico que el personaje alabe las cosas menos creíbles del engaño, como es el habla de Beatriz. Resulta evidente que la forma afectada en que se expresa es inverosímil, pero la necesidad hace que el figurón piense que eso muestra la nobleza de la dama.

Todos los personajes perciben de igual modo a don Diego, así, es caracterizado como un personaje lleno de defectos. Gracias a ellos, sobre todo a la vanidad, es una presa fácil para el engaño del gracioso.

En *No puede ser...*, el engañado es don Pedro, personaje que se obstina con una postura. Él sostiene que el hombre puede guardar el honor de la mujer aunque ella no quiera. Debido a lo absurdo de esta idea, los demás quieren que cambie de opinión. Todo lo que ocurre en la obra tiene que ver con lo que se hace para que modifique su postura.

La característica central de don Pedro es su necesidad para sostener una postura sin tomar en cuenta lo que muestra la evidencia. Así, a pesar de que doña Ana le comenta algunas artimañas que una mujer utiliza cuando no se quiere guardar, él mantiene la misma opinión.

DON PEDRO Porque del hombre el desvelo
 puede asegurar su honor,
 y con cautela y esfuerzo
 vencer puede este peligro;
 que las mujeres que vemos

livianas, no es por su industria,
sino descuido del dueño. (I, p. 189)

Para don Pedro, asegurar el honor de una dama es algo posible, sólo requiere vigilancia. El personaje está tan seguro de su posición que reta a cualquiera a vencer la guardia que ha montado para proteger el honor de doña Inés.

DON PEDRO Yo no soy
casado, ni en Madrid tengo
mas que una hermana, y del sol
a defenderla me atrevo. (I, p. 191)

La postura de don Pedro lo hace arrogante, ya que cuando reta a los demás, les dice que se atreve a defender a su hermana del sol –símbolo de la fuerza y el poder. La necesidad y obstinación del personaje lo vuelven cómico a los ojos de los demás.

DOÑA ANA ¿Habéis visto tal locura? [la de don Pedro]
DON FÉLIX A mi me provoca risa. (II, p. 195)

Conforme se desarrolla el engaño se hace patente lo insostenible de la postura de don Pedro. El gracioso comparte la opinión de los demás personajes, por ello la relación engañador / engañado va a estar marcada por hacer que don Pedro cambie de idea. Con lo que el engaño cobra una función aleccionadora.

En *El desdén...*, el personaje engañado es Diana, la heredera del conde de Barcelona. Ella genera el conflicto al rechazar el matrimonio¹⁰⁵ cuando, como heredera, su obligación es casarse.

Carlos es el encargado de caracterizarla al principio del texto y de describir cómo los estudios provocaron esta opinión en la dama.

CARLOS Averigüe que Diana,
del discurso las primicias,
con las luces de su ingenio,

¹⁰⁵ Existe una coincidencia con Diana, la protagonista de *El perro del hortelano*, quien es descrita por unos de los personajes de la obra de la siguiente manera:

OCTAVIO Esta tu [Diana] injusta porfía
de no te querer casar
causa tantos desatinos,
solicitando caminos
que te obligasen a amar. (Lope de Vega. *op. cit.*, I, 96-100)

le dio a la filosofía.
 deste estudio, y la lición
 de las fábulas antiguas,
 resultó un común desprecio
 de los hombres [...]. (I, 173-180)

El desprecio a los hombres surge a partir de sus lecturas. Esto recuerda al tipo de locura que sufre don Quijote, en la que se transforma la ficción en realidad. Piénsese en el conocido pasaje donde se describe la forma en que al hidalgo se le “secó el cerebro” de tanto leer: “En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio.”¹⁰⁶

El modelo de la hija del conde de Barcelona no son los caballeros andantes, sino la diosa Diana. Incluso, su nombre marca esta relación y resume su actitud con los hombres. La relación con la diosa se menciona de forma explícita en la comedia.

CARLOS A su cuarto hace la selva
 de Diana, y son las ninfas
 sus damas, y en este estudio
 las emplea todo el día. (I, 195-198)

La actitud de Diana causa extrañeza en los otros personajes, su propio padre se refiere a ésta como “ciego desvarío” (I, 443) y Polilla dice que la dama está loca (I, 827). Por su parte, Diana está tan segura de su postura que antes de casarse prefiere la muerte.

CONDE Ni del poder de padre a usar me atrevo,
 ni del de la razón, porque se irrita
 tanto cuando de amor hablarla pruebo,
 que a más daño el furor la precipita.
 Ella, en fin, por no amar ni sujetarse,
 quiere morir primero que casarse. (II, 445-450)

¹⁰⁶ Miguel de Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Real Academia Española / Alfaguara, 2004, p. 30.

El desdén de Diana hacia los hombres es tan sólido que ni aún su propio padre se atreve a sugerirle que se case. Su actitud contrasta con la de las damas de las otras comedias estudiadas, quienes viven sujetas a la obediencia al padre o los hermanos, según el caso.

El defecto de Diana es tener una postura extrema y, en última instancia, insostenible, que la hace incumplir con su deber social. Polilla, desde el comienzo, anuncia que sólo es cuestión de tiempo para hacer que se enamore.

POLILLA Pues que cae más aprisa
apostaré.

CARLOS ¿Por qué causa?

POLILLA Sólo porque es tan esquiva. (I, 400-403)

Por medio de una paradoja el gracioso habla de que las posturas tan obstinadas son siempre las más difíciles de sostener. Como dice el refrán: “primero cae un hablador que un cojo.”

Los comentarios de Polilla contrastan con lo que Carlos percibe de Diana. Él siente que la situación es gravísima y que la actitud de Diana es de lo más extraña. Polilla le hace ver que no es así y que sus extremos la van a perder.

Polilla comenta frecuentemente en el texto cómo Diana cede y se enamora. Estos comentarios los hace desde la postura del experimentado que ya sabe lo que va a ocurrir.

POLILLA Señores, ¡que estas locuras
ande haciendo una princesa!
Mas, quien tiene la mayor,
¿qué mucho que estotras tenga?
Porque las locuras son
como un plato de cerezas,
que en tirando de una,
las otras se van con ella. (II, 1775-1780)

El gracioso destaca el modo en que la dama pone en riesgo su decoro por conquistar a Carlos. La imagen de las cerezas es una forma de describir cómo, momento a momento, Diana se encapricha más y esto la lleva a hacer locuras. Lo que empieza

como un capricho aislado (una cereza de la que se tira) se convierte en una obsesión (“las otras de van con ellas”).

La opinión de los otros personajes y la de la propia Diana, así como sus acciones, coinciden en caracterizarla por su necesidad para sostener el rechazo a los hombres. De modo que la relación engañador / engañado va a estar regida por el deseo de aleccionar a Diana para que cambie de opinión.

En *Trampa...*, Millán engaña a doña Ana, dama enamorada de su señor, para obtener dinero. Antes del engaño, Millán ha intentado convencer a su señor de la necesidad de conseguir dinero para dejar de pasar hambre.

MILLÁN ¿Tus tripas no consideran
que a tal hora en cualquier casa
anda un almirez, que suena
a los órganos de Móstoles,
y el olor de las especias
se entra tanto por el alma
que el azafrán nos penetra
la cara, pues estamos
amarillos como cera? (I, p. 145)

Para marcar el hambre que sufren el gracioso materializa el alma –paradigma de la espiritualidad- al hacerla capaz de percibir el olor de las especies (“y el olor de las especias / se entra tanto por el alma”). Además, utiliza en sentido figurado el color del azafrán y lo que supuestamente sucede al olerlo, para referirse al color que, por la falta de alimento, tienen él y su señor (“estamos / amarillos como cera”).

Don Juan no le presta mayor atención y el gracioso se da cuenta de que si él no toma cartas en el asunto, su señor no lo hará. Así, cuando Millán ve el modo de salir de la miseria no duda en aprovecharse a costa de lo que sea necesario.

La relación entre engañador y engañado se establece simplemente porque el gracioso ve la oportunidad de obtener dinero. Es decir, doña Ana es víctima de las circunstancias, pues su único defecto es amar a don Juan.

En tres de las obras estudiadas (*El lindo...*, *No puede ser...* y *El lindo...*) el engañado tiene algún defecto. Así, el gracioso, por medio del engaño y por lo que

comenta sobre él, hace que destaquen aún más los defectos del engañado. Lo que dice el gracioso se vuelve central para caracterizar a su víctima, ya que “lo que hace la palabra en el teatro es precisamente resaltar, elegir, los puntos claros que el ojo debe de ver, y facilitar la captación del significado, que sin la palabra puede resultar ambiguo o neutro. En algunos casos la palabra simplemente pone de relieve algo en lo que el espectador sin duda ha reparado ya, pero que quizá no con toda la intensidad que el poeta requiere. En otros el objeto sería invisible sin la activación verbal.”¹⁰⁷

5. La comicidad del engañador, el engañado y el engaño

Al ser el engaño el centro de estas obras, la comicidad en ellas funciona de manera particular. Normalmente el gracioso es el personaje sobre el que recae la parte cómica. Lo que sucede en los textos estudiados es que la comicidad se va a “repartir” entre el engañador y su víctima. Lo cómico se va a presentar de distinta manera en estos personajes, en el engañador lo va a hacer a través del ingenio, mientras que en el engañado por medio del ridículo. La diferencia es que “nos reímos *con* el ingenioso [y] nos reímos *del* ridiculizado.”¹⁰⁸

Los graciosos estudiados utilizan el ingenio para llevar a cabo el engaño, por medio de éste discurren la forma de solucionar algo que parece imposible y hacen frente a cualquier imprevisto que se les presente. Los recursos que utilizan son sorprendentes y van desde una mentira, hasta el cambio de identidad.

Por su parte, los engañados son (menos en el caso de *Trampa...*) personajes que tienen algún defecto, en algunos casos muy grave y en otros no tanto. El conflicto de la obra va a tener una relación directa con él, por lo que el engaño va a tomar en cuenta el defecto de la víctima. Tal es el caso de lo “lindo” de don Diego en *El lindo...* o de la necesidad por sostener una postura en *El desdén...* y *No puede ser...*

Así, el engaño hace resaltar el defecto del engañado de un forma cómica. La comicidad que recae sobre el engañado va a variar según la comedia. De modo que hay casos en que el personaje queda absolutamente ridiculizado (*El lindo...*), mientras que hay otros donde sólo se ridiculizan algunas situaciones.

¹⁰⁷Ignacio Arellano. *op. cit.*, p. 211.

¹⁰⁸Elder Olson. *op. cit.*, p. 36.

Por otro lado, hay que tomar en cuenta que contrariamente a una tragedia, una comedia “imita una acción convirtiéndola en asunto ligero.”¹⁰⁹ En este tipo de obras la víctima cobra un carácter cómico a los ojos de los demás, pues como es propio de la comedia, muchos de sus motivos cobran dimensiones cómicas.¹¹⁰

En algunos casos, además del gracioso y su víctima hay otros personajes cómicos, inclusive aparecen escenas de tipo entremesil. Muchos de estos personajes se encuentran contruidos a partir de un estereotipo.

En *El lindo...* la comicidad descansa, casi totalmente, en el engañado, pues el figurón es un personaje de naturaleza cómica. Se puede decir que en el texto se contraponen la simplicidad del figurón con el ingenio y astucia del gracioso.

Como consecuencia de que la comicidad está dividida entre dos personajes, Mosquito no tiene ciertas características cómicas propias de su tipo. Una de ellas es que prácticamente no menciona la comida: no sufre hambre, ni utiliza términos propios de la comida, si los usa es sólo en sentido figurado. Tampoco parece tener mayor interés en obtener algún beneficio material de sus acciones.

Mosquito se burla continuamente de los defectos de don Diego a través de lo que dice de él y, más aún, por lo que hace como director del engaño. De modo que hace que salgan a la luz los defectos del figurón. Así, “while one would expect the *gracioso* to provide all of the comic slapstick, we find that don Diego is permitted to steal the show. His vanity and self-absorption help to create some of the most striking exchanges and plot developments.”¹¹¹

En *No puede ser...*, la situación es un poco distinta, ya que don Pedro no es ridiculizado como don Diego, sino que sólo un aspecto muy pequeño de él resulta cómico: la necedad con que sostiene una postura. Hay varias escenas cómicas durante el engaño, generalmente relacionadas con cómo el gracioso da indicios de su verdadera identidad y don Pedro sigue creyendo que es un caballero indiano. Otro momento cómico es cuando Tarugo y don Félix hablan sobre doña Inés y don Pedro piensa que se refieren a la hermana de don Crisanto.

TARUGO ¿Qué os parece la novia,

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹¹⁰ Véase Ignacio Arellano. *op. cit.*, p. 64.

¹¹¹ Mónica Leoni. *op. cit.*, p. 401.

pues habéis visto el retrato?
 DON FÉLIX Aseguro hermano mío,
 que no caben en mis labios
 los hipérboles que debo
 al bien que en él idolatro.
 Absorto en ver su hermosura
 todas las noches me paso,
 y crece tanto mi amor
 con esta dicha que alcanzo,
 que presumo que lo escucha,
 y está durmiendo a mi lado. (III, p. 203)

Por lo tanto, lo que resulta cómico en don Pedro es cómo, a pesar de sostener una postura de forma tan tajante, es vencido por el engaño de Tarugo.

El caso de *El desdén...* es similar, Diana no es un personaje ridículo en sí, sin embargo, la manera en que mantiene su postura hace que adquiera características cómicas. Sobre todo conforme se ve cómo se desmorona su postura y llega, incluso, a perder el decoro.

En *Trampa...*, el engañado no adquiere características cómicas, sólo las adquiere Millán, el engañador. Esto se debe a la forma en la que se le complica el engaño. Por otra parte, hay escenas cómicas que no son relevantes para la acción principal. En la segunda jornada se introduce una escena de tipo entremesil que no se relaciona con el conflicto central de la obra: un esportillero ayuda a Millán con unas cajas y éste le paga muy poco, por lo que el esportillero se queja. Los reclamos al gracioso son sumamente divertidos por el habla que utiliza. Este tipo de personaje es propio del mundo del entremés.

ESPORTILLERO Levara o demo a venida;
 a espalda traigo molida.
 MILLÁN Ponga aquí y no sea hablador;
 que no pago titulillos.
 ESPORTILLERO Pois si vosté me ha levado
 dende la calle do Prado

en ruba de los Bastillos. (II, p. 153)

Otras escenas cómicas en las que participa el gracioso tienen lugar con Casilda, la criada de doña Ana. Ésta le pide continuamente a Millán que comparta el dinero de los vales de su señora o que al menos le compre un regalo, y él se niega rotundamente.

También las escenas con don Diego, hermano de doña Ana, resultan sumamente cómicas, pues el gracioso tiene que lidiar con la mezquindad del personaje y lograr que le pague.

III. EL ENGAÑO

1. Primera etapa: el comienzo y desarrollo del engaño

Una vez que se sabe quién es el engañador y en qué va a consistir el engaño, comienza a desarrollarse. Durante esta etapa, el gracioso despliega una serie de recursos, basados en el ingenio, que le permiten lograr su cometido.

En *El lindo...*, el engaño comienza cuando Mosquito convence a su víctima de que vaya a ver a una condesa viuda y rica que se ha enamorado de él. Hacerlo resulta bastante sencillo, ya que la vanidad de don Diego provoca que crea inmediatamente que cualquier condesa se puede enamorar de él.

MOSQUITO *(Ap. A don Diego)* Que he informado
a la condesa de suerte
que a instantes espera verte.

DON DIEGO ¿Qué dices?

MOSQUITO Que te he alabado
de modo que me ha pedido
que yo te lleve a su casa.
Pero tú de lo que pasa
no te has de dar por sabido
sino fingir un intento
con que irla a visitar;
Que en viéndote, no hay dudar
que se cuaje el casamiento. (II, p. 358)

De esta manera, Mosquito hace comentarios que envanecen a don Diago, por ejemplo, le dice “te ha alabado” o “en viéndote no hay dudar / que se cuaje el casamiento.” Esto permite que el engañado caiga con toda facilidad en la trampa del gracioso.

Desde un primer momento se indica la importancia de que don Diego no comente con los demás personajes su supuesta relación con la condesa (“pero tú de lo que pasa / no te has de dar por sabido”). De que lo diga o no depende, en buen medida, el éxito del plan.

El engaño de Mosquito está marcado por la teatralidad. El gracioso monta una pequeña representación en la que la criada es la actriz principal y actúa como condesa. Mosquito funciona como “director de escena,” pues da instrucciones precisas a Beatriz de la manera de hablar y actuar.

MOSQUITO Mira, Beatriz: si quieres acertallo
cuando hablares sea oscuro y sea confuso.
Habla crítico ahora, aunque no es uso;
porque si tú el lenguaje le revesas,
pensará que es estilo de condesas;
que los tontos que traen imaginado
un gran sujeto, en viéndole ajustado
a hablar claro, aunque sea con conceto,
al instante le pierden el respeto. (II, p. 361)

Como se mencionó, la forma en que se desarrolla el engaño del gracioso se sostiene en los defectos de don Diego. Así, la actuación de Beatriz toma en cuenta la manera de pensar de los “tontos.”

Beatriz sigue al pie de la letra todas las indicaciones de Mosquito, tal es el caso de la forma en que “habla oscuro” durante la representación. Ello resulta sumamente cómica y pone de manifiesto la simpleza de don Diego, pues es absurdo creer que alguien, y más una condesa, pueda hablar de ese modo. Beatriz utiliza un lenguaje sumamente afectado, de modo que para referirse a su alta categoría dice “a mis coturnos” o para indicarle a don Diego que se acerque, “apropincuad.”¹¹²

BEATRIZ ¿Qué intento os lleva natural
a mis coturnos cortés?
[...]
En fin ¿venis rutilante
a mi esplendor fugitivo,
para ver si yo os esquivo
a mi consorcio anhelante?
[...]

¹¹² COTURNOS “De categoría elevada.” APROPINCUIAD “Acercarse.” *DRAE*.

Pues apropiad asiento (II, p. 361)

La reacción de don Diego es todavía más cómica, para empezar, decide hablar también de forma elevada.

DON DIEGO Vuestra fama sonora
 con curso, no de estudiante,
 sino de trompa volante...-
 ¡Bravo pedazo de prosa! (I, p. 361)

Además, don Diego piensa que todas las frases “oscuras” y sin sentido que dice Beatriz son alabanzas a su galanura, situación que hace morir de risa a los personajes.

DON DIEGO Todo aquesto es alabarme. (I, p. 361)
 [...]
 BEATRIZ *(Ap.)* De risa me estoy muriendo,
 y disimular no sé.

La ridiculez de don Diego al alabarse a sí mismo es tal, que Beatriz casi pone en riesgo el engaño al no ser capaz de disimular la risa.

Don Juan observa escondido la escena, y cuando don Diego va a salir de casa de la Condesa, aparece para reclamarle que se encuentre ahí.

DON JUAN Pero, don Diego ¿aquí estáis?
 pues ¿qué en la casa buscáis
 de mi prima la Condesa? (II, p. 362)

Esto avala la representación de Beatriz, con lo que don Diego confirma que realmente la condesa quiere casarse con él.

La actuación de Beatriz va a formar parte de la tendencia del drama barroco a hacer teatro en el teatro.¹¹³ Alfredo Hermenegildo estudia detenidamente la manera en que se lleva a cabo dicho mecanismo y lo define como “la transformación de ciertos personajes de la comedia / marco en público, en espectador, en personaje mirante, y la asunción, por parte de otras figuras, de una nueva función dramática que les da categoría de personaje mirado.”¹¹⁴ En este caso, Beatriz es el personaje mirado y don Diego el que mira.

¹¹³ Véase Emilio Orozco Díaz. *op. cit.*, p. 63.

¹¹⁴ Alfredo Hermenegildo. *op. cit.*, p. 25.

El lindo... es la única de las obras estudiadas donde el gracioso tiene un cómplice que le ayuda en el engaño. Generalmente, el gracioso es quien se disfraza y lleva a cabo las acciones necesarias para el embuste. Sin embargo, en este caso, Mosquito necesita la actuación de una mujer. Algo que permitirá a la “actriz” elegida por el gracioso realizar el papel con éxito son sus dotes como criada.

MOSQUITO Ella es golosa, chismosa,
 respondona, y alza el grito;
 pues ¿dónde has de hallar criada
 que cumpla más con su oficio? (I, p. 353)

Lo que para el mundo de los señores son defectos, para el gracioso -de acuerdo con la visión material y pragmática- son virtudes. La complicidad entre Mosquito y Beatriz se inicia cuando él intercede por ella frente a doña Inés para que la vuelva a recibir como criada.¹¹⁵ El tipo de relación de los dos criados se mantiene igual durante todas las acciones.

En *No puede ser...*, Tarugo, antes de comenzar propiamente el engaño, tiene que ver si doña Inés está dispuesta a aceptar el galanteo de don Félix. Para ello, decide entrar en casa de la dama y fingir ser un sastre bastante excéntrico. Durante el fingimiento hace una sátira del oficio de sastre.

DOÑA INÉS ¿Quién sois?
 TARUGO Sastre, con perdón.
 DOÑA INÉS ¿De qué?
 TARUGO De lo que he de hurtar. (I, p. 192)

Cuando doña Inés le pregunta que quién es y cuáles son sus referencias él inventa una historia al respecto. Este tipo de actitudes hacen que, poco a poco, la dama sospeche de las verdaderas intenciones del sastre.

DOÑA INÉS ¿Dónde habéis aprendido
 tan diestramente a cortar?
 TARUGO En Marruecos
 DOÑA INÉS ¿En Marruecos?
 TARUGO Fui niño cautivo allá,

¹¹⁵ En el texto no se especifica por qué la corrieron.

comprome un sastre morisco,
 y aprendí con gracia tal
 su oficio, que la Princesa,
 que es la más rara beldad,
 hacía yo de vestir;
 trájome la Trinidad
 y ahora vengo a la Merced,
 que espero que vos me hagáis. (I, p. 193)

La historia que inventa resulta por de más inverosímil, ya que incluye una serie de sucesos que difícilmente podrían ocurrir todos juntos: ser niño cautivo, comprado por un sastre, aprender el oficio, llegar a ser sastre de la princesa y regresar a Madrid para vestir damas madrileñas por medio de esos conocimientos.

Tarugo quiere lograr que don Pedro se dé cuenta de que no se puede guardar una mujer si ella no quiere. De forma que si doña Inés no acepta el cortejo del galán, resulta imposible comprobar la premisa. La dama accede gustosa al galanteo de don Félix e, incluso, hay un intercambio de retratos. La razón por la que la dama acepta sin ningún recato la relación con el galán es porque se ha enterado de que su hermano ha decidido guardarla. Esto ha despertado en ella el deseo de transgredir.

DOÑA INÉS Yo, que en mi recato he sido
 una torre, una ciudad
 cerrada del alto muro
 de mi altivez principal,
 no he conocido en mi vida
 deseo en mi voluntad;
 y desde que esto he escuchado
 estoy resistiendo ya. (I, p. 192)

La mayor defensa para el honor de doña Inés era ella misma, por eso compara su voluntad con una torre y una ciudad cerrada por un alto muro. Estos dos elementos dan una connotación de altura, de algo inalcanzable; sin embargo, ahora que la guarda alguien más se ha derribado su voluntad.

Una vez lograda la aceptación de la dama, Tarugo puede comenzar el engaño. Lo primero que hace es falsificar una carta del Marqués de Villena, amigo de don Pedro, para que éste le permita hospedarse en su casa y desde ahí concierte la relación de la dama y el galán.

Tarugo falsifica sin mayor problema la carta, su procedimiento consiste en copiar la firma de una carta auténtica.

TARUGO Si doña Ana carta tiene
 del Marqués, yo sacaré
 la firma. (II, p. 195)

En la carta, el gracioso escribe que el supuesto don Crisanto tiene una condición extraña. Con ello se justifican *a priori* ciertas actitudes del gracioso que saldrán a la luz conforme se lleven a cabo las acciones y permite que el engaño se desarrolle con mayor facilidad.

DON PEDRO (*Lee*) “El señor don Crisanto de Arteaga es persona de toda mi obligación. Va a esa corte a negocios importantes; y la extrañeza de su condición, que casi toca en locura, le arriesga en sus pretensiones, no teniendo a su lado quien le de a conocer. Y para lograr la memoria de nuestra amistad, he querido que vaya una carta mía, y un regalo de la tierra [...]. Encargo mucho su agasajo, que en todo será mi mayor estimación.” (II, p. 197)

En este caso no basta como en *El lindo...* una mentira para comenzar el engaño, ya que don Pedro es un caballero “normal” que, al no tener los defectos propios de la simpleza de don Diego, desconfiaría si la mentira no viniera –como en este caso– acompañada de múltiples elementos que la avalen. Por tanto, el engañador siempre toma en cuenta a su víctima para urdir el plan: cada caso requiere distintos recursos y tiene distintos retos.

Advertir en la carta la extraña condición de don Crisanto va a hacer que muchas de las conductas propias del gracioso sean tomadas como excentricidades. Tal es el caso de cuando ofrece pagarle un servicio a don Pedro con una cadena como si fuera un criado.

TARUGO ¿Hay dicha como esta?

Dos mil ducados de hallazgo,
 si los tomarais, os diera;
 mas hallazgo os he de dar.

DON PEDRO ¿Qué decís?

TARUGO Una cadena,
 que pesa catorce libras,
 de filigrana. (II, p. 198)

Don Pedro se muestra absolutamente sorprendido por el ofrecimiento tan poco caballeresco de don Crisanto. Casi sin poderlo creer le pregunta: “¿Qué decís?” A pesar de ello, Tarugo insiste en premiar materialmente la cortesía de su anfitrión.

En la carta, Tarugo muestra su visión material del mundo al pedir que se le agasaje. Además de la carta falsificada del Marqués de Villena, Tarugo cuida todos los detalles, por ello decide pedir a doña Ana que compre un regalo de las Indias.

TARUGO La flota ha venido.
 Tú un regalo has de buscar
 muy hermoso y muy lucido. (II, p. 195)

Esta escena es sumamente cómica, pues seguramente el gracioso sería ataviado con un vestuario extravagante. Con respecto a esto, Arellano opina que: “En la ruptura del decoro existen también amplias posibilidades: hay vestidos no ridículos en sí mismos, pero risibles cuando los usa quien no debe, instaurando una desproporción y revelando las pretensiones ilusorias de un personaje.”¹¹⁶ Un caso paradigmático son los personajes bajos vestidos de altos.

Así, Tarugo se presenta en casa de don Pedro con todas las prevenciones mencionadas. A pesar de ello, don Pedro duda en hospedarlo, ya que si lo hace puede peligrar la guardia que tiene sobre su hermana. Tarugo percibe esto e inventa una historia que le dé tranquilidad a don Pedro. Ésta consiste en decir que sufre de un mal en el corazón gracias a un hechizo, por lo que no puede ver mujeres de noche. No resulta común en los galanes del teatro barroco tener relaciones amorosas con hechiceras, de modo que a través de ello se marca la marginalidad del personaje.

TARUGO Yo en Méjico a una criolla

¹¹⁶Ignacio Arellano. *op. cit.*, p. 209.

hablaba; esta fue la hechicera;
 diome un hechizo, celosa,
 y de su mucha violencia
 me resultó un mal tan grande,
 que hasta hoy más barras me cuesta
 que cabezas de muchachos
 hay desde Cádiz a Armenia.
 De noche fue la bebida,
 y me resulto de ella
 que en viendo mujer de noche,
 me da un mal en la hora mesma
 de corazón, que me quedo
 con tanta bocaza abierta,
 que se me ven los riñones
 por la senda de las venas.
 y así, si en casa hay mujeres
 que yo de noche ver pueda,
 perdonad, que no la aceto. (II, p. 197)

El gracioso describe los efectos del hechizo de forma tan exagerada que resulta ridículo. No basta con decir que se desmaya, sino que describe cómo se queda durante el desmayo: “con la bocaza abierta” que se le ven “hasta los riñones.” Por medio de la exageración, pretende transmitir a don Pedro que su mal es gravísimo, de modo que es imposible que vea una mujer de noche. Dicha narración provoca que don Pedro, ingenuamente, se quede tranquilo.

DON PEDRO (Ap.) Con este hombre nada arriesgan
 mis temores y peligros. (II, p. 197)

Uno de los recursos que Tarugo utiliza con frecuencia es el de contar historias bastante cómicas. Así, el gracioso ha narrado la historia del abad que cruzó el río por un vado, la del sastre cautivo en Marruecos y ésta. Sobre todo, las dos segundas destacan por lo inverosímiles y cómicas.

Tarugo finge que el retrato se le ha caído en la iglesia –la misma a la que va doña Inés- y le dice que el prometido de su hermana se llama don Félix de Toledo. Don Pedro se arrepiente de haber dudado de la honra de su hermana y se siente confiado de la guardia que ha montado.

La parte central del engaño de Tarugo consiste en introducir a don Félix en casa de la dama con el fin de que concierte la relación. Para lograrlo se pone a prueba todo el ingenio del gracioso.

Tarugo piensa meter a su señor por la puerta del jardín, por ello, resulta indispensable que don Pedro se encuentre ahí y abra la puerta, ya que es el único que tiene la llave.

Tarugo y don Pedro se encuentran en el jardín platicando, él está nervioso pues sabe que su hermana va a salir en cualquier momento, por eso, trata de convencer a Tarugo de que se meta. El gracioso tiene que hacer hasta lo imposible para que se quede más tiempo ahí, ya que si no, no podrá introducir a don Félix en la casa. Lo que hace es hablar de cuanta cosa se le ocurre, con el fin de que don Pedro se interese en la plática; sin embargo, él es cada vez más cortante. Esto deja ver que para que se logre el engaño hay algunos pasos que forzosamente se deben seguir. Además, se observa que el gracioso padece momentos de mucha tensión donde el ingenio parece no ser suficiente.

TARUGO (*Ap.*) Para mi aviso
 ya tarda mucho don Félix,
 y tener yo aquí es preciso
 este hombre, para lograr
 el embuste que es urdido.
 [...]

DON PEDRO (*Ap.* Vive Dios, que estoy perdido,
 si vuelve luego mi hermana.)
 Yo estoy aquí desabrido,
 porque me ofende el sereno.

TARUGO No digáis tal desatino;
 ¿sereno agora por mayo?
 si vos queréis divertirlo,

discurramos aquí un poco:

¿sabéis de historias?

DON PEDRO No he sido
inclinado a leer jamás.

TARUGO Gran hombre fue Tito Livio.

DON PEDRO *(Ap.)* Vive Dios, que estamos buenos.

TARUGO *(Ap.)* Mucho tarda, vive Cristo,
don Félix y mucho aprieta
este hombre. (II, p. 199)

Don Pedro vive atormentado por guardar a su hermana. A lo largo de la obra, se ve cómo es superado por la situación. Este esfuerzo casi sobrehumano es cómico, pues mientras más trata de guardarla, menos lo logra.

La escena anterior resulta muy divertida, ya que don Pedro intenta por todos los medios irse del jardín y Tarugo intenta retenerlo como puede. Los dos comentan en apartes la dificultad que pasan para lograr lo que quieren.

Antes de que la balanza se decida por alguno, don Félix aparece gritando afuera de la casa, Tarugo finge que es su primo y que se encuentra en grave peligro, por lo que tiene que salir a ayudarlo.

TARUGO Esta es la voz de mi primo.

DON PEDRO Que está cerrada esa puerta.

TARUGO Abridla, pleguete Cristo.

DON FÉLIX ¡Qué me matan!

TARUGO Abrid presto. (II, p. 200)

A don Pedro no le queda más remedio que abrir y, sin que se dé cuenta, don Félix se introduce. Poco después, cuando Don Pedro le pregunta a Tarugo qué le sucedió a su primo, éste contesta que cuando salió ya se había ido.

Dicha escena es una pequeña representación que el gracioso tiene que idear con el fin de lograr lo que de inicio parecía imposible: pasar a través de la vigilancia de don Pedro.

Don Félix queda dentro de la casa y acuerda su casamiento con doña Inés. Cuando don Félix decide retirarse, Tarugo le comunica que, por la guardia de don Pedro, no puede salir, de modo que debe permanecer escondido.

En *El desdén...*, el engaño comienza cuando Carlos, conde de Urgel, oculta a los demás galanes sus sentimientos sobre Diana al decir que no pretende el amor de la dama.¹¹⁷

CARLOS Ninguno tiene noticia
 del incendio de mi pecho,
 porque mi silencio abriga
 el áspid de mi dolor. (I, 426-429)

Después, Carlos le pide ayuda a su criado para lograr que Diana se enamore. Al poco tiempo, Polilla se presenta con la dama como Caniquí, un médico de amores bastante loco.

POLILLA Mi codicia, ambiciosa
 de saber curar después
 del mal de amor, sarna insana,
 me trajo a veros, por Dios,
 por sólo aprender de vos. (I, 668-673)

En este diálogo se ve la necesidad del gracioso de ser empático con su víctima, debido a ello Polilla finge rechazar el amor (“sarna insana”), para que Diana se identifique con él. El gracioso tiene que ocultar sus intenciones reales de modo que pueda llevar a cabo el engaño, una forma de hacerlo es ganarse la confianza del engañado por medio de una mentira, como se hace en este caso.

En su presentación, Polilla hace alarde de todo su ingenio verbal: habla en latín, usa juegos de palabras, dice frases sin sentido, etc.

DIANA ¿De dónde sois?
POLILLA De un lugar.
DIANA Fuerza es.
POLILLA No he dicho poco,
 que en latín lugar es *loco*. (I, 658-662)

¹¹⁷ *El desdén...* (I,473-474).

El gracioso finge ser un loco para poder servir a Diana como bufón. Así, aparentemente su única intención es la de divertirla. Caniquí le parece a Diana sumamente simpático y decide aceptarlo como criado. Por su parte, Carlos comienza a fingir una condición más grave que la de Diana. Él no sólo rechaza el amor, sino que no soporta que una dama se enamore de él.

CARLOS Yo, señora,
 no sólo querer no quiero,
 mas ni quiero ser querido. (I, 969-971)

Esto despierta en Diana las ganas de enamorar a Carlos, que aumentan de forma proporcional al rechazo del galán. Como se mencionó antes, las reacciones del hombre frente a lo que desea y no puede obtener son fundamentales para la construcción del engaño. Así, en el momento en que Diana se encapricha con conquistar a Carlos, ella está condenada a enamorarse.

DIANA ¿No sería bueno enamorar a este loco? (I,1002-1003)

La estrategia del galán lleva “implícita una inversión del amor cortés, por ser el desdén con que el noble responde al desdén de la Dama una actitud opuesta a la sumisión y obediencia, que son condiciones imprescindibles del buen amador cortés.”¹¹⁸

Polilla le da consejos a Diana para que, poco a poco, se enamore de Carlos. Por otra parte, también ayuda a su señor a portarse desdeñoso con ella y, así, cumplir el plan previsto. “El criado se convierte en consejero y guía de su amo, saliendo al primer plano de la representación teatral, esta inversión de papeles trae consigo una inversión de valores: es el criado el que impone al noble sus reglas para jugar el juego del amor.”¹¹⁹

POLILLA [a Diana]
 Digo, ¿y no sería mejor,
 después de haberle rendido,
 tener más piedad del caído? (I, 1213-1215)

POLILLA [a Carlos]
 Mas ahora es menester

¹¹⁸Antony Van Beysterveldt. “La inversión del amor cortés en Moreto,” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 283, 1974, p. 103.

¹¹⁹Antony Van Beysterveldt. *op. cit.*, pp. 101-102.

que con ceño impenetrable,
 aunque parezcas grosero,
 siempre tú estés más entero
 que bolsa de miserable. (II,1104-1108)

En este caso se ve cómo, por medio de sus consejos, el gracioso insinúa a la dama la posibilidad de enamorarse. Ella aparentemente los rechaza, pero en su interior se empieza a gestar la inquietud de amar.

Por el contrario, Polilla insiste a su señor que no deje ver sus sentimientos. Los consejos del criado son instrucciones claras de cómo actuar, de modo que se puede decir que funciona como director de escena. Así, le insiste a su señor que en sus gestos se muestre “con ceño impenetrable.” Por otro lado, le advierte que tendrá que mantenerse firme aunque rompa con las reglas de la cortesía. Es de notar que el papel de Carlos es más activo que el de los galanes de las otras obras estudiadas.

Al ser consejero de los dos personajes, él propio gracioso asume que participa en un doble juego.

POLILLA (¿Qué gran gusto es ver dos juegos!) (II, 1212-1215)

Polilla disfruta llevar a cabo el engaño, tanto así que más que parecer un asunto de vida o muerte –como lo es para don Félix- para el gracioso parece un juego de ingenio. De ese modo se dota al engaño de un sentido lúdico.

El engaño en *Trampa...* comienza cuando Millán le asegura a doña Ana que su señor aceptará casarse con ella. Desde el principio, queda claro el interés económico de Millán. De modo que la relación de estos dos personajes va a estar marcada por el dinero.

DOÑA ANA ¿Se casará?

MILLÁN De cogote;
 con cien mil pesos de dote
 se casará un provincial. (I, p. 146)

Para Millán resulta claro que cualquiera desearía casarse con doña Ana a cambio de esa dote. Por ello, dice que incluso un provincial, es decir, un religioso con bastante poder lo haría. De esa forma marca que no sólo la suma atrae a alguien necesitado, sino a alguien con una buena posición, como un provincial. Al igual que hace con las

invocaciones, Millán utiliza elementos relacionados con la religión, en este caso la figura de un provincial, de una forma poco ortodoxa según el código caballeresco. Así, la respuesta del gracioso está regida de acuerdo con su propia visión del mundo, en la que el dinero tiene un papel central; sin embargo, él sabe que su señor nunca aceptará dicha propuesta.

Por ello, cuando el gracioso acepta, en nombre de su señor, la propuesta de la dama, sabe que no es posible decírselo, pues éste ama a doña Leonor y en otras ocasiones se ha enojado cuando Millán le ha sugerido que admita regalos de otras.

DON JUAN Villano, si a hablar me vuelves
 de otra que Leonor no sea,
 te he de matar, vive el cielo;
 y agora, agora lo hiciera,
 a no pensar que te burlas. (I, p. 145)

Debido a eso, Millán sabe que no le puede comunicar a su señor lo que pretende. De ese modo, decide ocultarle lo que hace y decir unas cuantas mentiras al respecto para obtener el dinero que tanto necesitan.

MILLÁN (*Ap.*) ¿Qué haré cielos? Que a don Juan
 decirle esto no es posible
 sin que de su amor terrible
 pruebe la furia Millán. (I, p. 146)

Cuando Millán se encuentra en casa de doña Ana llega don Diego,¹²⁰ el hermano de la dama. Poco antes, habrá sido descrito de la siguiente manera:

CASILDA Que es la misma quinta esencia
 de la miseria y los celos,
 siendo tanta su riqueza,
 que tiene, aunque miserable,
 más dinero que miseria;
 es fábula de Madrid
 su mezquindad, y si viera

¹²⁰ Resulta una coincidencia interesante que tanto en *Trampa...* como en *El lindo...*, el personaje llamado don Diego tenga muchos defectos.

que entrabas aquí, llevaras
hecha rajás la cabeza. (I, p. 146)

Casilda deja claro que la mezquindad y los celos son parte de la naturaleza de don Diego. Entre estos dos defectos, ser celoso forma parte de las posibilidades del personaje del hermano en el teatro áureo, quien por funcionar como figura de autoridad, puede ser extremadamente celoso con su hermana.¹²¹ Sin embargo, ser miserable rompe con el paradigma del galán, que debe de ser generoso.

A partir de esa advertencia, Millán sabe que tiene que fingir algo para no salir mal librado del asunto. Primero intenta escapar sin ser visto, pero los nervios lo traicionan y se tropieza:

Tropieza Millán con una silla, y vuélvese a ocultar (I, p. 147)

Así, cuando vuelve a intentar salir y don Diego lo ve, finge que es un loco.

MILLÁN Quedo; que vengo
a cobrar una letra (*Ap.* Si me agarra).

DON DIEGO ¿De qué la letra es?

MILLÁN De la guitarra,
digo de mi amo el mercader flamenco.

DON DIEGO ¿Qué amo? Hablad, decid, ¿Cómo se llama?

MILLÁN Balan Samuel (*Ap.* No se cómo me escurra?)

DON DIEGO ¿Balan Samuel?

MILLÁN Desciende de la burra.

DON GARCÍA Este es un loco, y no debe enojaros. (I, p. 147)

Millán logra salir del problema sin mayores inconvenientes. Este impedimento no pone en peligro el engaño, para lo que sirve es para caracterizar la forma en que el gracioso puede enfrentar los obstáculos que se le presentan. Situación que ocurre constantemente conforme avanzan las acciones.

El gracioso ha acordado con doña Ana el casamiento, así que tiene que decirle una mentira a su señor para continuar el engaño y obtener el dinero. La mentira consiste en que, según Millán, un mercader zamorano les va a fiar. Gracias a esto, consigue lo que necesita para hacer verosímil el embuste frente a doña Ana: una firma de don Juan.

¹²¹ Véase Milagros Rodríguez y Felipe Pedraza. *op. cit.*, pp. 81-85.

Además, tal estrategia le permite después justificar, frente a su señor, el traer dinero y comida.

MILLÁN Viéndote en pobrezas tantas,
 que en tu amor a firme apuestas,
 pues siempre en tu amor te acuestas
 del modo que te levantas,
 me acordó mi hambre prolija
 de un mercader rico y sano
 de mi tierra, zamorano,
 que está como una botija.
 Este sabe bien de mi,
 que le tengo que callar,
 y si le pido ha de dar;
 y más si llego por ti,
 con título de prestallo,
 a honestar la petición,
 huirá de la negación
 para que no cante el gallo.
 Tu nombre en ninguna tienda,
 por tu bizarría, es nuevo;
 y si tu firma le llevo
 me ha de dar toda su hacienda. (I, p. 148)

Millán dice que su señor está en los huesos (“a firme”), pues sólo piensa en el amor. Así, el gracioso contrapone el estado desmejorado de don Juan, con el del sano y bien comido mercader. Para el gracioso, el amor es el culpable del aletargamiento del galán, pues le impide dedicarse a buscar cómo satisfacer sus necesidades. Don Juan sólo vive para el amor y deja de lado todo lo demás.

Al igual que Tarugo, un recurso fundamental para Millán es la falsificación. Por ello, es indispensable contar con una firma.

MILLÁN (*Ap.*) Sobre esta firma que he dado
 traigo ya escrito un papel

para la indiana, y en él
aceta amor de contado. (I, p. 148)

Incluso, Millán explica el procedimiento para lograr que la falsificación sea verosímil.

MILLÁN La letra que yo hago es
 a la firma parecida. (I, p. 148)

Durante las acciones, constantemente el gracioso hace explícito que el fin del engaño es obtener dinero.

MILLÁN Con que va la trampa urdida,
 que engañará a un calabrés.
 Con eso y mis buenas mañas,
 que yo me las sabré dar
 a esta indiana he de quitar
 los pelos de las pestañas. (I, p. 148)

Millán se dispone a usar de todas sus mañas (a las que paradójicamente llama “buenas”) para obtener de la dama todo lo que pueda. Para referirse a ello, dice en sentido figurado que le quitará “hasta los pelos de las pestañas.”

Millán le da a doña Ana la carta falsificada y ella cree que don Juan le corresponde; lo que le causa duda es por qué si la ama no la ha ido a ver. Millán aprovecha esto para contarle sobre la pobreza de su señor y sacarle dinero.

MILLÁN Hablemos claro, Señora;
 mi señor no hay más que sea
 la sangre y la bizarría;
 más está tal, que de día,
 no osa que nadie le vea;
 su pobreza le retira,
 Y en casa sufre calor. (I, p. 149)

En *Trampa...* se marca constantemente la incompatibilidad de la nobleza y la pobreza. El gracioso le cuenta cómo sufre su señor debido a esto y doña Ana decide socorrerlo con unos vales del hermano que ella ha guardado. Inmediatamente, Millán va a cobrarlos, cosa que no resulta nada fácil, ya que la mezquindad de don Diego llega a

grados ridículos. Un ejemplo de ello es cuando discute con un criado de la casa sobre lo gastado en comida.

DON DIEGO ¿De verduras y tocino
seis reales? Virgen sagrada. (II, p. 151)

La mezquindad lleva a don Diego a escandalizarse ante cualquier gasto. De modo que cuando Millán llega a cobrarle los vales, él se niega a pagarle de forma poco digna para un caballero. Don Diego se porta grosero al aceptar abiertamente que no quiere pagar, con lo que ser miserable lo lleva a otros defectos: mentir y ser maleducado.

DON DIEGO ¿No vendréis siquiera un día
cuando no me halléis en casa?
porque, aunque os digan que no,
siempre en ella me encontraréis. (II, p. 151)

Millán tiene que recurrir a su ingenio para lograr que le pague, por ello, finge que apostó con un mozo que no iba a pagar.

MILLÁN Pues, señor,
de un mercader, a quien debo,
viene conmigo el mancebo,
y ha apostado el hablador
un doblón a ocho conmigo
a que no me pagáis hoy.

DON DIEGO ¿Qué decís? ¿Sabe quien soy? (II. p. 152)

A don Diego no le queda otro remedio que pagar para no arriesgar su fama. Gracias a su astucia, Millán ha obtenido lo que esperaba: el dinero de doña Ana.

1.1 El espacio dramático y el desarrollo del engaño

Durante el desarrollo de las acciones, hay un espacio particularmente importante para el engaño. Éste tiene ciertas características que conviene observar para ver la forma en que el espacio dramático se relaciona con el engaño.

El lindo... sucede en Madrid, el espacio en donde se desarrollan la mayor parte de las acciones es en casa de don Tello. Ahí, el gracioso planea el engaño, lo lleva a cabo y se da el desenlace. En la comedia el espacio que más se utiliza es la sala.

Sin embargo, el espacio más importante para el engaño no es la casa de don Tello, sino la casa de la condesa, la prima de don Juan. En dicho lugar sucede la parte central del engaño, ya que ahí Mosquito y Beatriz fingen que la condesa se quiere casar con don Diego. La casa la pueden usar gracias a que la prima de don Juan se encuentra fuera de la ciudad.

DON JUAN ¿Yo me había de atrever
 con mi prima a esa indecencia?
 de más que ausente está
 en Guadalupe, aunque acá
 no se sabe de su ausencia;
 pues su casa está asistida
 como si ella aquí estuviera.

MOSQUITO Pues mejor de esa manera
 la industria está conseguida. (II, p. 358)

Antes de que don Juan acceda a prestar la casa para llevar a cabo el engaño, se pregunta si se debe de atrever a hacerlo, pues no sabe si con ello va a faltarle al respeto a su prima. Don Juan evita siempre hacer cosas que se contrapongan al decoro del caballero.

Al fingir, el gracioso juega con las apariencias, en este caso Mosquito aprovecha que “parece” que la condesa se encuentra en su casa. En el Barroco hay una tendencia a contraponer la apariencia frente a la sustancia.¹²² Así, la casa aparentemente habitada se convierte en un elemento fundamental para que sea creíble la actuación de Beatriz como condesa.

Otros espacios que aparecen son: la posada donde don Mendo y don Diego se hospedan de camino a Madrid y la calle por donde salen Beatriz y don Diego huyendo.

No puede ser... sucede en Madrid, el espacio en donde ocurren la mayor parte de las acciones es la casa de don Pedro. Además, en ella se desarrolla la parte central del

¹²² José Antonio Maravall. *op. cit.*, p. 396.

engaño, pues Tarugo se hospeda ahí y luego introduce a su señor. Durante la obra se mencionan varios espacios de la casa y cada uno de estos cumple un distinto papel en el plan.

Las puertas y las ventanas están siempre vigiladas, por lo que cuando Tarugo intenta entrar –primero como sastre y luego como indiano- requiere de toda su astucia para lograrlo.

DON PEDRO Esto ha de ser: no ha de quedar abierta
ventana en casa, ni ha de verse puerta
sin guarda en ella. (I, p. 191)

Don Pedro tiene la necesidad de convertir su casa en una especie de cárcel. De modo que cada puerta y cada ventana son un peligro para él, pues por naturaleza son hechas para abrirse y cerrarse, para entrar y salir. Tal comentario va en contra de la naturaleza de las cosas, al igual que la postura que sostiene don Pedro sobre las mujeres.

Cruzar la puerta significa vencer la guardia de don Pedro, por ello, cuando el gracioso pretende que lo hospede, el caballero lo tiene un buen rato en la puerta mientras decide si le permitirá entrar.

El jardín también resulta importante, ya que por ahí se introduce don Félix a casa de don Pedro. Para lograrlo, Tarugo tiene que hacer que don Pedro, por medio de un embuste, abra la puerta.

El cuarto de doña Inés no se ve en escena, pero se menciona en varias ocasiones. En él, don Pedro encuentra el retrato de don Félix y doña Inés esconde a su amado por ocho días. El cuarto implica el lugar más íntimo de la dama, de modo que introducir primero un retrato y luego al propio caballero, muestra que don Pedro no pudo guardar a su hermana.

Un espacio que aparece menos es la casa de doña Ana; sin embargo es muy importante, ya que en ella surge el conflicto, se planea el engaño y se da el desenlace. Esto refleja el papel de doña Ana en las acciones, pues aunque no tiene tantos parlamentos como otros personajes, su participación es fundamental para el engaño.

Al final de la comedia, aparece la calle por la que don Félix, don Pedro y doña Inés se dirigen a casa de doña Ana. La salida de doña Inés sin la autorización de su hermano es una prueba más de que se ha logrado vencer por completo su guardia.

Trampa... sucede en Madrid, la parte central del engaño se desarrolla en casa de doña Ana; ahí el gracioso concibe su plan y lo realiza. Aparte, es en la casa de la dama donde Millán obtiene los beneficios de su embuste, pues en ella le cobra los vales a don Diego. El lugar de la casa que aparece en escena es la sala. Las ventanas tienen una función importante, ya que a través de ellas la dama llama al gracioso en diversas ocasiones.

La casa de don Juan es el lugar en donde ocurren la mayor parte de los conflictos que se dan en la obra, pues doña Leonor y doña Ana van a buscarlo ahí. Dichos encuentros son la parte donde más tensión hay en la comedia. En esta casa, también se dan los reclamos de los hermanos de las damas a don Juan y al final se descubre el engaño.

Muchas escenas entre don Juan y Millán ocurren en la calle, gran parte de ellas afuera de casa de doña Leonor. Su casa está a lado de la de doña Ana, situación que facilita las acciones del gracioso. Aunque no se ve en escena, en la obra se menciona que las damas se han desplazado de sus casas a casa del galán.

El desdén... ocurre únicamente en el palacio del conde de Barcelona, la mayoría de escenas suceden en el interior, sólo hay una que se lleva a cabo en los jardines del palacio, cuando Diana decide conquistar a Carlos por medio del canto.

Aunque todo sucede en un solo lugar, son distintas las cosas que ocurren en la parte privada (habitaciones) y en la social (salones, jardín, etc.) del palacio. La primera es la más propicia para que Carlos y Polilla planeen el engaño y para que Polilla aconseje a su señor; también es donde Polilla finge ser consejero de Diana. La segunda es el lugar en el que se desarrolla propiamente el engaño. Continuamente los personajes se trasladan de los lugares íntimos a los sociales.

II. Las complicaciones del engaño

Las complicaciones son una parte fundamental del engaño, ya que se perdería el interés en las obras si todo sucediera de acuerdo con lo planeado. La tensión dramática de estas comedias se concentra en los impedimentos que surgen y en cómo el gracioso los soluciona. Es en esta etapa donde se pone realmente a prueba el ingenio del personaje, pues tiene que lidiar con lo inesperado.

Los obstáculos que se presentan responden al gusto del Barroco por la dificultad y ésta opera en el receptor “atrayéndole, sujetando su atención, haciéndole partícipe de la obra, haciéndole esforzarse en su desciframiento.”¹²³ Incluso, Lázaro Carreter dice que la dificultad “fue el ideal de una gran masa de ingenios”¹²⁴ de ese momento.

Trampa... es la comedia en donde ocurren más complicaciones en el engaño. Esto se deja ver desde el título, ya que “trampa adelante” es una “expresión con que se expresa la actitud o situación de los que van saliendo de sus apuros contrayendo nuevos compromisos o deudas.”¹²⁵ Así, se resume la actitud del gracioso frente a lo que le ocurre y, en última instancia, su funcionamiento en la obra. El propio Millán alude constantemente a la expresión, con lo que muestra que es consciente de que las acciones que lleva a cabo lo introducen en nuevos problemas.

MILLÁN (*Ap.*) ¡Gran ingenio es menester
 para salir de este empeño!
 Mas de todo, Dios mediante,
 salir lindamente espero:
 cobre yo agora el dinero,
 y después *trampa adelante*. (II, p. 152)

Millán sabe que no es tan fácil resolver las dificultades, pues las soluciones que encuentra no son permanentes y al poco tiempo surgen más problemas.

El momento en que empiezan los conflictos para el gracioso es cuando doña Ana le pregunta a Millán, por segunda ocasión, la razón por la cual don Juan no la ha ido a visitar.

DOÑA ANA ¿Cómo ha verme no ha venido?
MILLÁN Porque hoy le ha dado un catarro
 de celos que pierde el tino.
DOÑA ANA Y ¿está malo?
MILLÁN Muy ansioso

¹²³José Antonio Maravall. *op. cit.*, p. 477.

¹²⁴Fernando Lázaro Carreter. “Sobre la dificultad conceptista,” en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid: Cátedra, 1992, p. 31.

¹²⁵ *DRAE*. “Phrafe que explica el porte de algunas perfonas, que pafan la vida, pidiendo en parte para pagar en otra, entreteniendo el tiempo, bufcando arbitrios para cumplir deudas y falir de fus urgencias.” *Diccionario de autoridades, op. cit.*

está, por Dios, y enfadado,
 porque rabia de cetrino.

(*Ap.* Tente, lengua, a desbuchallo
 iba; por el alto Febo,
 que no vale lo que llevo
 la mitad de lo que callo.)

DOÑA ANA ¿Qué es cetrino?

MILLÁN Unas pasiones
 pituitosas que en el pie causan callos. (II, p. 152)

Millán, por los nervios que le provoca la pregunta de doña Ana, comienza a contarle que su señor está enojado por los celos que sufre. De pronto, se da cuenta de que doña Ana no debe enterarse de que don Juan tiene otra dama y de que, para colmo, está celoso. Como sabe que ha puesto en riesgo el engaño, decide decir incoherencias para salvar la situación. Éste es el mismo recurso que usó con don Diego cuando lo descubrió en su casa.

Como es su costumbre, hace una invocación, en este caso a Febo (“por el alto Febo”). Así, en lugar de dirigirse a Dios o algún santo, se dirige al dios pagano. Esto ilustra la forma en la que el gracioso utiliza las invocaciones de manera totalmente desacralizada, por ello igualmente invoca a Dios que a san Jorge de los arañes o a Febo.

Una constante en *Trampa...* es que cada vez que Millán se encuentra en una situación difícil comienza a invocar a cuanto santo y divinidad se le viene a la mente. La manera en que lo hace resulta siempre muy cómica.

MILLÁN (*Ap.*) Santa Isabel, abogada
 de toda visitación
 haced que yerren la casa. (II. p. 155)

Aquí, en lugar de referirse a la visita de María a Santa Isabel, lo hace a la de doña Ana a don Juan.

Con el fin de evitar que se descubra el embuste, Millán le pide a su señor que salga rápidamente de casa. Sin embargo, esto no es posible, pues llega doña Leonor a tratar con don Juan un problema de celos. Millán se encuentra desesperado porque su señor salga cuanto antes y, por ello, habla de forma grosera a doña Leonor.

MILLÁN El no puede oír.
 DÑA. LEONOR ¿Por qué?
 MILLÁN Porque estoy yo reventando,
 y porque oír no quiere,
 y porque irse es testimonio,
 y porque lleve el demonio
 el alma que no se fuere.
 Y porque estamos ahora
 en grande aprieto, y porque
 se va, se ha de ir, y se fue. (II, p. 154)

La repetición de “porque” indica la desesperación que tiene el gracioso por irse. Así, da a la dama una serie de argumentos en donde le comunica dicha urgencia. Resulta curioso que la primera razón que da sea su propia desesperación (“porque estoy yo reventando”) y luego le diga que su señor no la quiere oír. Millán se dirige a la dama de manera irrespetuosa, más aún si se toma en cuenta que ella desea ansiosamente habar con don Juan para arreglar los problemas que tuvieron anteriormente.

Millán utiliza el último recurso que se le ocurre: le dice a doña Leonor que ha llegado su hermano y que debe irse. Doña Leonor desobedece y decide esconderse, situación que causa grandes problemas al gracioso, pues al poco tiempo llega doña Ana. Cuando ella llega, don Juan le dice que no sabe quién es. Esto desconcierta a la dama, ya que no entiende lo que sucede. Para colmo, de pronto doña Leonor sale de su escondite y le reclama a don Juan que la ha traicionado. Las dos damas quedan indignadas por la situación y se van.

Por otra parte, los hermanos de las damas han visto a doña Ana salir de casa de don Juan. Doña Leonor se da cuenta de ello y regresa a esconderse en casa del galán.

Millán no está dispuesto a dejar de recibir el dinero de doña Ana, por eso crea una mentira que le permita seguir disfrutando de los beneficios que obtiene de la dama. Para ello, le dice a doña Ana que doña Leonor es realmente una prima de don Juan que está enamorada de él y con la que tiene un problema por un mayorazgo, de manera que don Juan no podía descubrir, frente a ella, su amor.

MILLÁN Que aquella mujer del diablo,

que allí el demonio llevó,
 es su prima, una mujer
 que le tiene perdición,
 y es en su comparación,
 ermitaño Lucifer;
 y él la tiembla como al fuego,
 porque traen pleito por Dios,
 a un mayorazgo los dos
 de la casa de Cañego. (III, p. 158)

Para hacer a doña Ana creer que doña Leonor es una malvada que tiene atado a su señor a la fuerza, el gracioso la compara repetidamente con el paradigma de la maldad: el demonio. Así, pretende que doña Ana se compadezca de don Juan y lo perdone.

Esta vez no resulta tan fácil que doña Ana caiga en la trampa, por lo que Millán tiene que acompañar la mentira con otra carta falsificada en donde supuestamente don Juan le explique a doña Ana lo que sucedió.

DOÑA ANA (*Lee*) [...] Aquella señora es doña Leonor de Toledo, mi prima, a quien por una dependencia en que estriba mi comodidad, tengo más sujeción que a mis padres. [...] (III, p. 159)

Millán sabe que tiene que avalar la autenticidad de la carta de algún modo, por eso, hace que la carta la entregue alguien más, un paje.

MILLÁN Y porque ya en mi verdad
 no hay crédito, este potaje
 viene urdido con un paje
 porque lleve autoridad. (III, p. 158)

Al llamarle a la nueva mentira “potaje” hace alusión, en sentido figurado, al efecto que quiere que ésta tenga en la dama: pretende que se trague la nueva historia que ha inventado.

Doña Ana cree la mentira y Millán logra que, en agradecimiento, le mande a don Juan otro vale. La tranquilidad dura poco, pues don Diego le reclama a su hermana el haber salido de casa de don Juan. Ella le dice que él le ha dado palabra de ser su esposo

y le enseña la carta que Millán le acaba de entregar. Don Diego le informa a don García, prometido de doña Ana, que su hermana no se puede casar con él, pues lo hará con don Juan, su primo. Cuando don García le dice que no es su primo, doña Ana le responde entonces que cómo explica que doña Leonor lo visite en su cuarto. Esto provoca que tanto don Diego como don García vayan a casa de don Juan a exigirle que se case con su respectiva hermana.

Don Juan ve la carta falsificada y comienza a sospechar de Millán. Sin embargo, al galán no le queda más remedio que batirse en duelo con los dos caballeros. Mientras tanto el gracioso ya no tiene más engaños que hacer y está desesperado.

MILLÁN Señores ¿qué haré? Que ya
 va tan delante la trampa,
 que atrás quisiera volverla. (III, p. 163)

Las complicaciones llegan a tal grado que el gracioso se arrepiente de haber creado el engaño. Además, deja ver que el asunto va a explotar en cualquier momento y él no será capaz de inventar una nueva trampa.

En *No puede ser...*, las complicaciones comienzan cuando don Pedro, al escuchar ruidos, sospecha que hay un hombre escondido en su casa. La obsesión de don Pedro por cuidar a su hermana llega a tal grado, que todo el tiempo vive atormentado de que alguien haya entrado. Su intranquilidad hace que pierda continuamente la compostura.

DON PEDRO Mirad quién está aquí dentro,
 porque yo he sentido ruido. (II, p. 201)

Gracias a la historia que Tarugo contó a don Pedro sobre el mal de corazón que le daba si veía alguna mujer de noche, el gracioso soluciona fácilmente la situación, pues pretende que le dio el mal por ver a una mujer.

DON PEDRO ¿Quién está aquí hermana?
DOÑA INÉS Este hombre
 de esa ventana ha caído.
DON PEDRO Don Crisanto es, vive el cielo.
ALBERTO Hay señor, que según miro,
 le dio el mal de corazón.

DON PEDRO Decidle vos al oído
las palabras que sabéis.

ALBERTO Eso procuro
(Llega a hablarle al oído)

TARUGO ¡Ay triste!
Hombre, que me has destruido;
¿no decías que no había en casa
mujeres? Que el diablo quiso
que me asomé por la ventana,
y las vi, y de haberlas visto,
me dio el mal de corazón. (II, p. 201)

De nuevo se ve la gran teatralidad que hay en los engaños. Esta vez el gracioso funciona como actor y su actuación va a seguir las indicaciones que él dio al principio: cuando sufre del mal queda desmayado con la boca tan abierta que se le ven hasta los riñones. La escena es por demás cómica, pues mientras el gracioso actúa, don Pedro y sus criados intentan ayudarlo. Ésta es una forma muy ingeniosa de salir del problema y hace que don Pedro vuelva a sentirse tranquilo.

Dicha tranquilidad no dura mucho, pues al poco tiempo don Pedro vuelve a estar seguro de que hay alguien en su casa y decide hacer todo lo necesario para descubrirlo. Don Félix piensa que el engaño se ha perdido; a pesar de ello, Tarugo le asegura que el ingenio le permitirá encontrar alguna solución.

TARUGO Aguarda, pleguete Cristo:
ya di en ello ¡Soberano
ingenio, norte del hombre!
más vale un ingenio claro
que todo el oro del mundo. (III, p. 202)

Para solucionar el conflicto, le dice a don Pedro que don Félix está de visita y recurre a una mentira que dijo al principio: don Félix se encuentra comprometido en matrimonio con su hermana. Esto facilita que don Pedro crea que efectivamente es una visita y piense que sus criados no lo vieron entrar.

TARUGO ¿Qué es esto? ¿Armas en mi cuarto?

Pues ¿qué prevención es esta?

DON PEDRO He sabido, don Crisanto,
que andan ladrones en casa.
(*Ap.* Encubrir quiero el agravio
que de mi hermana presumo)

TARUGO A buen tiempo en esto os hallo,
cuando tengo una visita,
y venía a suplicaros
que me hiciesen chocolate,
que es preciso agasajo
que a una visita se debe. (III, p. 202)

El cinismo de Tarugo es tal, que incluso pide que les sirvan chocolate. De modo que el continuo agasajo es fundamental para el gracioso. Desde el comienzo, pide que se le agasaje en la supuesta carta del marqués y luego a cada momento demanda alimento y bebida. Por otra parte, el gracioso comienza a hablar con don Félix sobre doña Inés mientras que don Pedro piensa que hablan de la hermana de don Crisanto.

TARUGO ¿Qué os parece la novia,
pues habéis visto el retrato?

DON FÉLIX Aseguro hermano mío,
que no caben en mis labios
los hipérboles que debo
al bien que en él idolatro.
absorto en ver su hermosura
todas las noches me paso,
y crece tanto mi amor
con esta dicha que alcanzo,
que presumo que lo escucha,
y está durmiendo a mi lado. (III, p. 203)

La gran maestría de Tarugo está en actuar con una naturalidad inquebrantable en los momentos más difíciles. Dicha “frialdad” le permite relacionar la situación con mentiras anteriores. Así, en todo momento, su representación como don Crisanto

mantiene los lineamientos que el gracioso planteó desde el principio: es excéntrico, hay que agasajarlo, tiene una hermana comprometida con don Félix y sufre de un mal en el corazón. Esto muestra la perfección con que está estructurado el engaño pues, al usar los elementos que se plantearon al inicio, no se deja ningún cabo suelto.

Don Pedro se encuentra exhausto de guardar a su hermana por lo que decide casarla cuanto antes con don Diego,¹²⁶ con un galán que la pretende. Para evitarlo, la misión de Tarugo es sacar a la dama de casa sin que los vigilantes se den cuenta. Esto lo logra al disfrazar a la dama y a su criada de busconas,¹²⁷ así, finge que se encuentra indignado de que tales mujeres estén en la casa. Con ello, logra que los sirvientes corran a las supuestas prostitutas.

ALBERTO Pues ¿quién son estas mujeres?

TARUGO Pues ¿eso no es cosa clara?
¿quién han de ser? Busconcillas
que se andan buscando gangas,
y habrán olido el indiano.

ALBERTO ¡Hay desvergüenza tan rara!

SANCHO Antes que venga don Pedro,
Alberto, echadlas de casa.

ALBERTO Pues antes, viven los cielos,
tengo de verlas la cara.

TARUGO Tente, hombre de Barrabás,
¿qué es lo que intentas? Aguarda;
¿no ves que el mal no me ha dado
porque encubiertas estaban? (III, p. 206)

De nuevo, es sorprendente la tranquilidad con la que actúa Tarugo, esto tiene un efecto tranquilizador en los otros y les hace ver que “es cosa clara” que son “busconcillas.” Si no hubiera actuado así, probablemente Alberto hubiera insistido en conocer la identidad de las tapadas; sin embargo, la seguridad del personaje no les deja más opción que aceptar lo que dice.

¹²⁶ Al igual que en *Trampa...* y *El lindo...*, aquí aparece un don Diego como el galán que se interfiere en la pareja de enamorados; sin embargo, él no tiene los defectos de los otros personajes.

¹²⁷ BUSCONA “Prostituta.” *DRAE*.

Don Félix espera a las damas y a su criado afuera para dirigirse a casa de doña Ana. En el camino, tiene lugar el último inconveniente, don Félix y las damas se encuentran con don Pedro. Don Félix finge que sus acompañantes son mujeres casadas y que, por ello, no puede revelar su identidad. A pesar de ello, don Pedro le pide que le permita acompañarlos a su destino.

En *El lindo...*, las complicaciones que se presentan en el engaño están siempre relacionadas con que don Diego descubra la verdadera identidad de Beatriz. La primera vez que parece que el enredo se viene abajo es cuando don Diego ve a Beatriz vestida como criada y, para colmo, abrazada de Mosquito. Para salvar la situación, ella finge una escena de celos. Aunque todo indica que la supuesta condesa no es quien dice ser, don Diego no se da cuenta de ello y cree en la mentira de Beatriz. Hay que decir que creer esto no deja tan mal parado al personaje, ya que en las convenciones del teatro áureo es normal que las damas hagan cualquier tipo de locura por celos, incluso disfrazarse de hombre.

DON DIEGO (*Ap.* ¡Viven los cielos, que es ella!)

Señora, pues ¿qué os irrita
este pícaro, que os halló
en una acción tan indigna,
y en tan indecente traje?

BEATRIZ Siendo vuestra la malicia,
¿lo dudáis, mal caballero,
con que aleves caricias
engañáis nobles mujeres?
¿Es bien robarme la vida,
Prometiéndome ser mi esposo,
estando con vuestra prima
para desposaros hoy? (II, p. 363)

Cuando surgen las adversidades, Beatriz cobra una nueva dimensión como personaje, ya que deja atrás las indicaciones de Mosquito y muestra iniciativa propia. Así, pretende que está celosa y que se disfrazó de criada para impedir la boda de su

supuesto amado con doña Inés. Tales acciones salvarán más de una vez la situación del fracaso.

Beatriz es importante para el desarrollo exitoso del plan y Mosquito se lo reconoce al compararla con un personaje paradigmático del ingenio: Celestina.

MOSQUITO Dame cuatro mil abrazos,
ingeniosa Beatricilla;
que has hecho el papel mejor
que pudiera Celestina. (II, p. 363)

Poco después, don Tello ve a una mujer tapada (Beatriz) y le exige a don Diego que le diga quién es.

DON TELLO ¿Pareceos acción decente
que en casa de vuestra prima
habléis con una mujer
tapada, la tarde misma
que con ella os desposáis? (II, p. 364)

Las acciones de don Diego en la obra dejan ver lo que don Tello acaba de descubrir, la falta de decencia del personaje. Pues sin el menor empacho está comprometido con dos damas al mismo tiempo.

Quien soluciona la complicación es el propio don Diego, pues cree que debe proteger a su dama para que nadie se entere de quién es. De ese modo, comete la baja de decirle a don Tello que es la dama de don Juan y que para guardar el honor de ambos no conviene que se sepa su identidad.

Don Tello no se queda tranquilo con la explicación y le exige a Mosquito que le diga todo lo que sabe sobre la mujer tapada que vio con don Diego.¹²⁸

DON TELLO Tú has de saber deste caso,
todo lo que en ello hubiere.
[...]

MOSQUITO (*Ap.* ¡Cielos! ¿Cómo he de escapar
de aqueste viejo cruel,

que a dudas me ha de moler
y se aventura el enredo?
Mas sólo librarme puedo
no dejándome entender.)
Yo, señor, al conocella,
la vi que al zaguán entró;
y un pobre entonces llegó,
que no dio limosna ella.
El pobre pasó adelante,
don Diego vino tras él,
y repitiendo el papel
vino el pobre vergonzante.
Traía un vestido escaso
de color; y Dios me acuerde,
que no era tal, sino verde. (III, p. 369)

El gracioso se encuentra en un problema, pues tiene forzosamente que contestar. A falta de una mentira que justifique la situación, decide no dejarse entender. Después de que don Tello le hace diversas preguntas a Mosquito, sólo recibe respuestas incoherentes, por lo que se desespera.

DON TELLO ¿Qué historia? ¿Qué en tu torpeza
no tiene pies ni cabeza?
[...]
Ande, vete, mentecato;
que eres un simple. (III, p. 370)

A través del lenguaje, Mosquito crea buena parte del engaño. Así, miente o, como en este caso, encubre lo que sabe al no dejarse entender. Este recurso es similar a la forma “oscura” en que habla Beatriz cuando finge ser condesa.

Por otra parte, doña Inés ruega a su padre que la deje admitir de nuevo a Beatriz como criada y don Tello acepta. El problema es que don Diego ha visto esta escena detrás del “pañó,” de modo que Mosquito siente que se ha arruinado el plan.

MOSQUITO (*Ap.* A Beatriz)

¡Qué es lo que miro! ¡Ay Jesús!
Que hemos dado con los huevos
en la ceniza, Beatriz.

BEATRIZ ¿Qué es lo que dices?

MOSQUITO Don Diego
está viendo esta función.

BEATRIZ Saliose todo el puchero. (III, p. 370)

Tanto Mosquito como Beatriz utilizan términos de la comida para referirse en sentido figurado al problema que enfrentan. Mosquito dice la frase “hemos dado con los huevos en la ceniza” que significa “echar a perder algo.”¹²⁹ Mientras que Beatriz usa “saliose todo el puchero” que implica que el plan falló.

A pesar del peligro, de nuevo, Beatriz salva la situación, para ello improvisa una pequeña representación. Finge que no ha visto a don Diego y le dice al gracioso que los celos la han llevado al extremo de perder su decoro y disfrazarse de criada. Mosquito le sigue la corriente, con lo que la escena parece verdad.

BEATRIZ Villano, no hagas extremos,
viendo mi resolución;
que con amor no hay respetos:
yo he de ser de su traición
testigo estando aquí dentro,
y aquí he de ver si a mis ojos
se atreve el falso a ofendellos.

MOSQUITO (*Ap.* ¡Jesús, qué bien la ha enhebrado!)
Señora, pues ¿tú haces eso?
¿una mujer de tus prendas
se finge humilde, en desprecio
de su honor, y se acomoda
por criada de don Tello,
que puede ser tu lacayo? (III, p. 370)

¹²⁹ *DRAE.*

Para que don Diego crea la nueva mentira es importante que piense que Beatriz y Mosquito no saben que él está viéndolos. Gracias a ello, don Diego se siente incluso alabado por lo que ha sucedido.

DON DIEGO *(Al paño)* Señores, ¿qué es lo que escucho?
 mil cruces estoy haciendo.
 Y dirán que no me alabe;
 un testimonio de aquesto
 tengo de enviar a Burgos.
 [...]
*(Ap. Señores ¿esto no es encanto?
 mi talle ¿es pacto secreto?)* (III, p. 370)

En este fragmento se ve cómo el arma más poderosa que el gracioso ha usado en contra de don Diego es su vanidad, pues él sólo piensa en enviar a Burgos, su tierra, noticia de lo que ha ocurrido. Asimismo, se muestra la capacidad de improvisación teatral de Mosquito y de su cómplice.

El momento en que parece inminente el descubrimiento de la verdad, es cuando don Tello ve a Beatriz platicando con don Diego y la regaña enfrente de él por meterse en lo que no le importa. Don Diego está a punto de explotar y defender a Beatriz, pues no puede soportar que don Tello trate a su señora como criada.

DON TELLO ¿Qué has de decir tú? Esto es bueno
 apenas te han recibido,
 y empiezas ya a hacer enredos. (III, p. 571)

Don Diego se refiere a don Tello de forma grosera, más si se toma en cuenta que es un caballero. Así, habla mal de su vejez y se burla de su debilidad.

DON DIEGO *(Ap. a Mosquito)*
 Y ¿he de sufrir yo que trate
 este vejezuelo clueco
 a mi mujer de este modo. (III, p. 571)

Esto provoca que Beatriz y Mosquito, al ver en peligro el engaño, pidan desesperadamente a don Diego que no revele la verdad. Al igual que Millán, Mosquito, en las situaciones desesperadas, invoca a algún santo.

MOSQUITO Disimula por san Pedro.
 BEATRIZ Yo señor no enredo nada.
 DON TELLO Éntrate, loca, allá dentro.
 DON DIEGO *(Ap.)* Tú lo eres, y tu alma
 y mientes como mal viejo.
 MOSQUITO Sufre, señor; que te pierdes.
 DON TELLO ¿No te vas?
 BEATRIZ Ya te obedezco.
 DON DIEGO ¡Vide Dios!...
 BEATRIZ *(Ap. a don Diego)*
 Calla, cruel.
 DON DIEGO ¿Qué dices?
 BEATRIZ Que ahora veremos
 si te casas. (III, p. 171)

Beatriz y Mosquito no sólo evitan que don Diego diga a don Tello que Beatriz es una condesa y, con ello, se descubra el enredo, sino que, además, en medio del inminente peligro continúan con el engaño. De modo que Beatriz le advierte que no se case. Esto muestra hasta dónde llega el ingenio de los personajes.

En *El desdén...*, lo que pone en riesgo el engaño es la tentación que siente Carlos de ceder ante los intentos de la dama por enamorarlo. Así, el gracioso tiene que lograr que Carlos se mantenga firme en rechazar a Diana.

Diana planea con todo cuidado cómo vencer a Carlos. Una de sus estrategias es enamorarlo durante las fiestas de Carnestolendas, por medio de un juego. Éste consiste en que a través de listones de colores se establecen parejas, donde el galán sirve a la dama que le tocó sólo por ese día. Tal tipo de juegos son parte de la vida cortesana.

POLILLA Ellas eligen colores,
 pide uno el galán que viene
 y la dama que le tiene
 va con él, y a hacer favores
 al galán el día empeña,
 y él se obliga a ser su imán. (II, 1149-1154)

Diana ha decidido hacer trampa para que forzosamente le toque Carlos. Así, poco antes del juego, Diana comienza a coquetearle a Carlos, pero él se mantiene firme gracias a los consejos de Polilla. Él es tajante en sus indicaciones, no permite que Carlos tenga ni un gesto de agrado con Diana. Su firmeza es la que logra que el plan obtenga los resultados esperados.

CARLOS Eso con veneración,
 mas no con amor, le pago.

POLILLA (¡Necio, ni aun así le pagues!) (I, 1259-1261)

Cuando empieza el juego, Polilla aconseja a Carlos que muestre todo el amor que quiera mientras dure. Para eso utiliza en sentido figurado elementos relacionados con la comida (“hartazgo,” “ahíto”).

POLILLA (Ahora te puedes dar
 un hartazgo de finezas:
 come para quince días,
 más no te ahítes con ellas?) (II, 1522-1525)

Diana piensa que ya ha enamorado al caballero y de inmediato lo rechaza, él la sorprende al decirle que sólo ha fingido amor como parte de la celebración. Esto enfurece, indigna y encapricha aún más a Diana.

DIANA ¿Qué decís? (¡Yo estoy muerta)
 ¿Qué no es de veras? (¿Qué escucho?)
 Pues ¿cómo aquí...? (Hablar no acierta
 mi vanidad, de corrida!) (II, 1602-1605)

Continuamente, la dama queda desconcertada al ver que lo que hace no surte los efectos que ella espera. Dicha situación, provoca que Diana se sienta dispuesta a hacer cualquier cosa con tal de enamorar a Carlos.

DIANA Del incendio desta afrenta
 el alma tengo abrasada.
 Mucho temo que lo entienda.
 Yo he de enamorar a este hombre,
 si toda el alma me cuesta. (II, 1620-1624)

Este tipo de comentarios muestran que la hija del conde de Barcelona considera la actitud de Carlos como una afrenta personal, por lo cual decide enamorarlo pase lo que pase. Además, dejan ver que el engaño ha surtido el efecto deseado, ya que gracias al desprecio del galán, la dama tiene “abrasada el alma.”

En medio de su desesperación, Diana pide al gracioso que lleve a Carlos al jardín de palacio para que la oiga cantar. Polilla, como falso consejero, le dice que es una magnífica idea y Diana monta una pequeña representación.¹³⁰

DIANA Abierta hallarás la puerta
del jardín; yo con mis damas
estaré allí, y, sin que él sepa
que es cuidado, cantaremos;
tú has de decir que le llevas
por que nos oiga cantar,
diciendo que, aunque le vean,
a ti te echarán la culpa. (II, 1750-1757)

La función del gracioso es aconsejar a Carlos de forma que ignore a Diana durante todo su canto.

POLILLA Vamos, señor.
CARLOS ¿Qué dices? Que yo muero.
POLILLA Deja eso a los pastores del Arcadia
y vámonos allá, que esto es primero.
CARLOS Y ¿qué he de hacer?
POLILLA Entrar y no miralla
y divertirte con la copia bella
de flores; y aunque ella
se haga rajas cantando, no escuchalla,
por que se abra. (II, 1801- 1808)

¹³⁰ Véase cómo analiza esta escena Alfredo Hermenegildo como un ejemplo de “teatro en el teatro:” “La función metateatral surge, sobre todo, en la segunda jornada, cuando se pone en marcha la ‘representación’, la ‘doble y entrecruzada representación’ que tiene lugar en el jardín de Diana. Se trata de un TeT complejo, pero bien estructurado, definido y controlado por el director supremo, el gracioso.”(*op. cit.*, p. 249.)

En este fragmento, se observa que Carlos es incapaz de resistir los intentos de la dama sin la ayuda de Polilla. También es un ejemplo del contraste de puntos de vista entre señor y criado. El primero piensa sólo en el amor, como “los pastores de la arcadia,” mientras que el segundo se concentra en la forma práctica de resolver el conflicto.

La estrategia de Diana pone en peligro el engaño, pues Carlos difícilmente puede soportar la tentación de ver a Diana. La labor de Polilla resulta complicadísima, ya que el riesgo es tan alto que no bastan los consejos, sino que tiene que amenazarlo en varias ocasiones con una daga.

POLILLA ¿Cómo no? ¡Vive Cristo que has de hacerlo,
o te tengo de dar con esta daga
que traigo para eso, que esta llaga
se ha de curar con escozor.(II, 1810-1814)

CARLOS Polilla, no he de poder.

POLILLA ¿Qué llamas “no”? ¡Vive Cristo
que has de meterte la daga
si vuelves! (II, 1867-1869)

Gracias a los consejos / amenazas de Polilla, Carlos resiste sin ni siquiera voltear a verla. Mientras el señor se muestra más débil, el criado aparece más decidido a que el engaño tenga éxito, por ello no acepta que su amo se deje vencer.

Al darse cuenta de que la ignora, Diana manda a una de sus damas a que llame la atención de Carlos; al ver que no responde va ella misma. La dama le pregunta si no la ha oído y él le contesta que se ha quedado absorto mirando el jardín. La respuesta del galán provoca la furia de Diana. Además, el enojo de la dama aumenta cuando le pregunta a Polilla por qué no volvió Carlos y él le contesta lo siguiente:

POLILLA Que cantabais como niños
de escuela, y que no quería
escucharos. (II, 1975-1977)

Polilla sabe qué decirle a Diana para enojarla más, pues cuando ella piensa que fue irresistible, el gracioso acomete contra su vanidad al decirle que Carlos opinó que

cantaba mal. Debido a ello, la dama se encuentra desesperada y dispuesta a dar su propia vida a cambio de enamorar a Carlos.

DIANA Eso mismo
 me ha de obligar a rendirle,
 si muero por conseguirlo. (II, 1982-1984)

Polilla advierte a Carlos que probablemente Diana va intentar ahora darle celos. Por tanto, le aconseja estar preparado para mantenerse firme.

POLILLA En fin, por que sus desvelos
 no se logren, yo imagino
 que ahora toma otro camino
 y quiere picarte a celos.
 Conoce tú la varilla;
 y si acaso te la echa,
 disimula y di a la flecha,
 riendo: “Hágote cosquilla,”
 que ella se te vendrá al ruego. (III, 2096-2104)

Lo más normal en el teatro del Siglo de Oro es que los galanes y las damas reaccionen a los celos. En este caso, Polilla aconseja a su amo que los ignore. A pesar de eso, uno de los momentos más riesgosos para el plan se da cuando Diana utiliza el último recurso posible: le dice a Carlos que va a casarse con el príncipe de Bearne. Para colmo, comienza a alabar al príncipe para que Carlos explote.

DIANA Es tan galán caballero,
 que merece la atención
 mía, que hartó lo encarezco.
 Por su sangre, no hay ninguno
 de mayor merecimiento. (III, 2338-2342)

Polilla utiliza el lenguaje de la caza para aconsejar a su señor que resista. De modo que hace una metáfora en donde compara a Diana con una presa que va a ser cazada.

POLILLA ¡Aceite, pesa mi alma,
 aunque te manches con ello. (III, 2355-2356)

POLILLA Sacúdete majadero,
que se te pega la liga.¹³¹ (III, 2374-2375)

Carlos utiliza la estrategia que ha empleado durante todo el engaño: finge que le ha ocurrido lo mismo que a Diana. Si al principio fingió rechazo por el amor, ahora pretende que se ha enamorado de otra dama, Cintia.

Diana le cuenta indignada a Polilla lo que ha sucedido y el supuesto médico de amores diagnostica a la dama un “pujamiento de celos.” Sufrir celos es una señal de amor, por ello la dama se enfurece cuando la llama celosa, ya que a pesar de que lo niegue y se enoje, está muerta de celos.

POLILLA ¡Ay, señora! Vive el cielo
que se te ponen azules
las venas, y es mal agüero.

DIANA Pues ¿de aqueso qué se infiere?

POLILLA Que es pujamiento de celos.

DIANA ¿Qué dices, loco, villano,
atrevido, sin respeto?
¿Celos yo? ¿qué es lo que dices?
¡vete de aquí! ¡vete luego! (III, 2526-2544)

Diana se siente fuera de control y pierde por completo el decoro, tanto así que se atreve a pedirle a Cintia que rechace a Carlos, propuesta que esta dama rechaza.

3. El desenlace del engaño

En las obras estudiadas, el desenlace ocurre por el desarrollo mismo de las acciones, ya que se llega a un punto en que es imposible que se continúe con el engaño. El gracioso crea el engaño para lograr un objetivo, de modo que el desenlace coincide con el logro de éste.

Para finalizar el engaño, es necesario que el engañado sepa lo que ha ocurrido, por lo que el gracioso le explica lo que hizo. Hay comedias donde la revelación hace que el engañado se sienta furioso (*Trampa...*, *El lindo...*), mientras que hay otras en que parece no importarle tanto, ya que también ha recibido la noticia de su boda (*No puede*

¹³¹ LIGA “Masa hecha con zumo de muérdago para cazar pájaros.” *DRAE*.

ser..., *El desdén...*). Por otra parte, en los cuatro textos se realiza la boda de la pareja de enamorados.

En *Trampa...*, hay un momento en que el engaño de Millán llega al límite, pues el hermano de doña Leonor y el de doña Inés han ido a exigirle a don Juan que se case con sus hermanas. Así, las acciones del gracioso ponen en entre dicho tanto el honor de las damas como el de don Juan.

Mientras los caballeros van a batirse en duelo, doña Ana llega a casa de don Juan y se encuentra a doña Leonor, por lo que comienzan a discutir. Las dos piden a Millán que les explique lo que sucede y a Millán no le queda más que hacerlo. Antes de dar la explicación, realiza una de sus tantas invocaciones, esta vez a la virgen del buen fin para que le ayude en el desenlace del engaño.

MILLÁN (*Ap.*) Virgen santa del Buen Fin,
 el justo celo me valga
 de remediar mi pobre amo;
 que ya esto está dando arcadas. (III, p. 164)

Millán compadece a su señor (“mi pobre amo”) por los problemas en los que está gracias al engaño. Dicho comentario muestra la relación entre amo y criado. En la que a pesar de que Millán le oculta su plan es, a su manera, fiel. Otro ejemplo de ello, es la preocupación que siente por lo que ocurre o cómo, cuando consigue dinero, lo primero que hace es agasajar a su amo.

Para referirse al estado de las cosas el gracioso utiliza un elemento escatológico “dar arcadas,” es decir, el asunto va tan mal que está a punto de confesar el engaño (vomitarlo). Poco después, dice a las damas lo que hizo y les explica que fue por hambre.

MILLÁN Que Leonor no sabe de esto,
 ni es prima ni mayorazga,
 sino del abril; ni vos
 ni don Juan sabéis palabra,
 ni yo sé lo que me digo;
 porque de tanta maraña
 tengo hecha aquesta cabeza

una misma calabaza..

DOÑA ANA ¿Qué dices, traidor villano?
pues ¿qué ha sido aquesto?

MILLÁN Trampa
para socorrer el hambre.
yo hice a Leonor, por lograrla,
su prima y la hiciera negra,
porque estábamos sin blanca. (III, p. 164)

El propio Millán describe el engaño como una maraña complicada que ni él mismo entiende. Doña Ana se enfurece y quiere vengarse tanto de don Juan como de su criado. Doña Leonor toma cartas en el asunto y decide arreglar la situación de doña Ana, de los hermanos e, inclusive, la del gracioso. Por ello, antes que nada pide a don Juan que no castigue al culpable.

DÑA. LEONOR Mas si la digo, don Juan
palabra me ha de dar antes
de perdonar a quien
tiene la culpa de engaños tales. (III, p. 165)

Por lo visto, doña Leonor ha descubierto que en las acciones del gracioso no ha habido maldad, sino la necesidad de socorrer a su amo. Millán, que sabe lo terrible del castigo que le espera, agradece profundamente a doña Leonor que interceda por él.

MILLÁN ¡Oh, mujer fuerte!
Un himno heroico te cante
la capilla sustanciosa
de los capones de Caspe. (III, p. 165)

Cuando doña Leonor les dice a los demás lo ocurrido, cobra nuevas dimensiones como personaje, pues muestra un gran ingenio y audacia para resolver el conflicto. Además, consigue que todos los implicados queden satisfechos con la solución que ella propone. Esto resulta un gran logro, pues, de primera instancia, no parece haber modo de que todos queden conformes. Doña Leonor libera de culpa a don Juan al decir que no sabía nada y a doña Ana la justifica al decir que ella creía que visitaba al caballero que le había dado palabra de matrimonio.

DÑA. LEONOR Pues Millán, ese criado,
 fingiendo que era su amante
 don Juan, con papeles suyos,
 que él con la industria que sabe
 sacó a su amo las firmas,
 acreditó con tal arte
 que era ya de don Juan su esposo,
 que pasando por su calle
 vuestra hermana, le entró a ver. (III, p. 165)

Doña Leonor prueba que en don Juan y doña Ana no hay culpa, al aceptar ella misma casarse con don Juan y, también, arregla el casamiento de su hermano con doña Ana. De modo que el honor de todos queda a salvo.

DÑA. LEONOR Siendo su esposa y su amante,
 y a quien, porque le he tenido
 seis años de amor tan grande
 tocaba más esa queja,
 no la tengo en esa parte.
 Mi hermano con vuestra hermana
 dio palabra de casarse;
 si él os la cumple, no queda
 a vuestro honor más examen.
 y para que él os la cumpla,
 sólo falta que él se halle
 satisfecho de doña Ana. (III, p. 165)

Don Juan no puede creer que su criado se haya atrevido a poner en tal riesgo su honor y su relación con doña Leonor, por lo que planea castigarlo. Sin embargo, doña Leonor le recuerda su promesa y a don Juan no le queda más que olvidar el castigo.

De ese modo, gracias a la dama, los problemas quedan solucionados y se llevan a cabo los correspondientes matrimonios. Doña Leonor se casa con don Juan y Doña Ana con don García. El único que queda sin pareja es don Diego, esto no causa mayor

conflicto ya que, debido a los defectos del personaje, los demás aceptan sin problema que se quede solo.

En *El lindo...*, don Tello está desesperado porque sus hijas se casen con sus sobrinos, por lo que presiona a don Diego para que lo haga cuanto antes. Tal actitud muestra que se ha encaprichado con el matrimonio de sus hijas, sin tomar en cuenta que don Diego no es digno para casarse.

DON TELLO Sobrino, con vuestras cosas
 estoy en tanto desvelo,
 que hasta veros desposado,
 yo no he de tener sosiego.
 Todo está ya prevenido,
 y solo a vos os espero
 por salir deste cuidado. (III, p. 371)

Este comentario hace que se dé fin al engaño, ya que como don Diego está tan seguro de que la condesa quiere casarse con él, le dice a don Tello que no se va a casar pues ya lo ha hecho con otra.

DON DIEGO Pues yo casarme no puedo.
 MOSQUITO (*Ap.*) Acabóse; esto dio lumbre.
 DON TELLO ¿Qué decís? Que no os entiendo.
 DON DIEGO No me puedo casar;
 ¿lo entendéis ahora?
 MOSQUITO Menos.
 DON TELLO ¿Por qué?
 DON DIEGO Porque soy casado. (III, p. 371)

A don Tello le enfurece que don Diego se niegue a casarse con su hija, pues lo siente como una afrenta en contra de su honor. Don Mendo interviene a favor de don Juan y defiende a don Diego, ya que piensa que él ha dicho que está casado por dejar que don Juan se una a doña Inés.

DON MENDO (*Ap.*) Esto es que tomó el consejo
 de doña Inés, y lo excusa,
 valiéndose de este medio.

Mas yo a favor de don Juan
 he de enmendar el empeño.)
 Tío, aunque don Diego ha dicho
 que está casado, no es cierto.
 Él después que supo
 que don Juan tenía intento
 de pedirnos a mi prima;
 y él ha sido tan discreto,
 que calló, enamorado,
 por veros en otro empeño. (III, p. 371)

Don Mendo “traduce” las acciones de don Diego al código caballeresco, pues aunque sabe de la necesidad del personaje, cree que cupo en él un poco de discreción. Sin embargo, don Diego deja en claro que no tiene ni un destello de discreto, al negar rotundamente la versión de don Mendo. El figurón no toma en cuenta que al aceptarla podía romper el compromiso con su prima sin faltar a la caballería.

DON DIEGO No lo dejo tal por eso,
 sino por que estoy casado
 digo otra vez, y no puedo;
 ¿quiere usted que me encoracen? (III, p. 371)

Don Tello queda satisfecho con que don Juan se case con su hija, de modo que se llevan a cabo las bodas de doña Inés con don Juan y de doña Leonor con don Mendo. A imitación de su señor, Mosquito pide la mano de Beatriz.

MOSQUITO Señor yo hago lo que veo;
 Beatriz se casa conmigo. (III, p. 372)

Es normal en el teatro barroco que las relaciones y matrimonio del gracioso estén privadas de idealismo. De manera que se entablan casi de forma automática a imitación de los señores.

Junto con la mano de Beatriz, Mosquito pide que alguien detenga a don Diego, pues teme su reacción al descubrir que la condesa es realmente una criada.

MOSQUITO Señor tened a don Diego
 porque no me descalabre

que aquí se acaba el enredo. (II, p. 372)

Don Diego se da cuenta de que ha sido engañado y de que, debido a ello, ha perdido la oportunidad de casarse con su prima, así como la posibilidad de ser heredero de don Tello y vivir como noble en Madrid. “Social success in the Renaissance depends on one’s ability to function within the ruling class. To behave or not behave in a certain manner could either ensure or destroy one’s chances for acceptance and eventual advancement.”¹³²

BEATRIZ Yo descubriros no puedo
más de que soy Beatricilla,
y vos el *lindo don Diego*.

DON DIEGO Pues ¿cómo es esto?

MOSQUITO Mamola. (III, p. 372)

Beatriz le dice en su cara a don Diego que es un lindo, con lo se observa que, al final, el personaje queda absolutamente burlado. Para referirse al éxito, de su engaño Mosquito le dice a don Diego “mamola,” según el *Diccionario de autoridades*, “hacer la mamola” es una “phrase que además del [s]entido recto, vale engañar a uno con halagos y caricias fingidas, tratándole de bobo.”¹³³ De modo, que Mosquito le deja claro a don Diego que lo ha engañado con toda la intención.

Parte de la crítica ha sentido una cierta intranquilidad por el destino de don Diego y, sobre todo, porque el engañador y su cómplice quedan sin castigo. Para Mónica Leoni, este tipo de interpretaciones son de tipo moral y no toman en cuenta el propio mundo de la comedia y sus reglas de lo que debe ser. La autora opina que es imposible que con su comportamiento sea incluido y aceptado por los otros personajes. Además, considera que “as accepted members of the elite crowd, we can applaud the actions of the cunning *gracioso*, since our association through laughter with him ironically grants us a central position of acceptance and, to a certain degree of power.”¹³⁴

En *No puede ser...*, el desenlace del engaño ocurre cuando don Pedro, don Félix y doña Inés llegan a casa de doña Ana. Ella le dice a don Pedro que le quiere

¹³² Mónica Leoni. *op. cit.*, p. 392.

¹³³ *Diccionario de autoridades, op. cit.*

¹³⁴ Mónica Leoni. *op. cit.*, pp. 399-401.

comprobar que no se puede guardar una mujer, para hacerlo doña Inés sale con don Félix y él anuncia que la dama ya es su mujer.

DON FÉLIX Tened, que no os engañé:
con una mujer casada
dije que iba, y verdad es,
que doña Inés es casada,
puesto que ya es mi mujer. (III, p. 208)

A imitación del señor, Tarugo pide como esposa a Manuela, la criada de doña Inés. Al igual que en el caso de *El lindo...*, se ve la forma en que el criado imita al amo en sus relaciones. En *No puede ser...*, ni siquiera existe un indicio de que hubiera una relación anterior con Manuela. Este tipo de relaciones “automáticas” son una convención teatral del Siglo de Oro. Hay que tomar en cuenta que las relaciones de los criados no tienen trascendencia en la obra, mientras que las de los galanes y las damas son el motivo del conflicto.

TARUGO Sosiéguese, que es Manuela
de don Crisanto también. (III, p. 208)

Esto hace que don Pedro descubra que el supuesto indiano que tuvo hospedado en su casa realmente era Tarugo.

DON PEDRO ¡Cielos, qué es esto que miro!

TARUGO ¿Qué se espanta? Esto que ve
no fue por arte del diablo,
ni milagro, sino es
que con limpieza de manos,
el que don Crisanto fue
se ha convertido en Tarugo.
Mamola vuesa merced.

MANUELA Y yo también soy su esposa.

DOÑA ANA Viendo esto ¿Qué diréis?
¿puede a una mujer guardarse?

DON PEDRO Digo que no puede ser,
y miente el que lo piensa. (III, p. 208)

La sorpresa de don Pedro es tal, que Tarugo le dice que lo que ocurrió no se debió a la magia, sino al ingenio. Así, el engaño de Tarugo hace que don Pedro cambie de idea, por lo que doña Ana accede a casarse con él.

DOÑA ANA Pues como eso confeséis,
 ya podéis ser mi marido;
 ésta es mi mano también. (III, 208)

Este diálogo de doña Ana marca el tono aleccionador del engaño y cómo el gracioso ha cumplido su objetivo.

En *El desdén...*, el engaño llega al límite cuando Diana, por celos, dice que se casa con el príncipe de Bearne y Carlos le responde que él lo hará con Cintia. Diana está absolutamente desesperada, pero no sabe qué hacer.

DIANA ¿Dónde me lleva el loco desvarío
 de mi pasión? Yo estoy muriendo, cielos,
 de envidias y de celos? (III, 2858- 2860)

Por fin, Diana acepta que ama a Carlos y que la pasión la está enloqueciendo. Así, se cumple lo que Polilla anunció desde el principio: que caería. Paradójicamente el rechazo de la dama al matrimonio provoca que la caída sea más fuerte.

A pesar de que Diana ha aceptado su pasión, falta lo más difícil, que lo haga frente a los demás. Polilla sugiere a Carlos que se declare de un modo prudente para lograr lo que desea.

POLILLA (Señor, Diana allí te está escuchando,
 y has menester un modo muy discreto
 de declararte, por que tenga efecto,
 que va con condiciones el partido,
 y, si yerras el cabe, vas perdido.) (III, 2873-2877)

La forma en que Carlos se declara es bastante inteligente, le dice al padre de Diana, cuando lo va a casar con Cintia, que él hará lo que Diana decida. Diana decide que Carlos se case con ella.

DIANA Pues el príncipe ha de ser
 quien dé a mi prima la mano;
 y quien a mí me la dé,

el que vencer ha sabido
el desdén con el desdén. (III, 2911-2915)

Polilla se casa con Laura y como es propio del mundo de los criados, se invierte el orden normal y es ella la que lo pide a él.

LAURA Pues tú, Caniquí, eres mío. (III, 2922)

Así, en estas comedias el gracioso logra con su engaño lo que buscaba, por lo que las consecuencias de sus acciones van a permitir que su señor se case con quien desea. En varios casos (*El desdén...*, *El lindo...*, *No puede ser...*) el gracioso se casa con la criada de la dama de su señor y en todas las comedias el gracioso no recibe castigo por su engaño.

4. La función del engaño y el engañador en las obras

Después de analizar las cuatro comedias de Moreto seleccionadas, conviene preguntarse cuál es, en última instancia, la función del engaño y del engañador. Dicho de forma concisa, todas las acciones de las obras sirven para mostrar el ingenio del gracioso, incluso, se puede afirmar que el engaño es un pretexto para hacer gala de las habilidades del engañador.

La importancia de este personaje se anuncia desde la primera jornada, que sirve para caracterizarlo de forma detenida. A través de la construcción del personaje, se hace énfasis en algunas características con el fin de crear un gracioso capaz de funcionar como engañador. Además, ello permite que las acciones que realice posteriormente resulten verosímiles.

Los cuatro graciosos estudiados se enfrentan a conflictos complicados que aparentemente no tienen solución. Las características del personaje como engañador hacen posible que encuentre un plan para remediar el problema, lo lleve a cabo y resuelva las complicaciones que le salen al paso.

Así, en todos los momentos del engaño se muestran las habilidades del gracioso; sin embargo, durante las complicaciones que se le presentan, es donde deja ver hasta dónde llegan sus recursos. De forma que el engaño se centra en las acciones del gracioso y en la forma en que va a enfrentar los problemas; por ello, lo que se pregunta el receptor no es tanto ¿qué va a ocurrir?, sino ¿qué va a hacer el gracioso?

La función del gracioso es ser el centro de todo lo que ocurre en la obra, eje de las acciones dramáticas. Lo que sucede en las comedias: el conflicto, las complicaciones, las reacciones de los demás personajes, es decir, el engaño y sus elementos, sirven para destacar la figura del engañador y sus habilidades.

Las obras estudiadas comparten una estructura común, el rasgo principal de ellas es que todos los elementos de las obras giran en torno al gracioso. Hay otros aspectos similares en las comedias, por ejemplo: los recursos utilizados durante el engaño (cambio de identidad, mentiras, falsificaciones, etc.), el conflicto amoroso de los señores, la forma en que se maneja la comicidad, las características de los personajes engañados, la teatralidad como elemento recurrente en el engaño, etc. A pesar de ello, cada gracioso, como se ha visto, pone su sello individual en lo que hace.

CONCLUSIÓN

A partir de este trabajo, se pueden marcar tres aspectos fundamentales que hay que tomar en cuenta al acercarse a cualquier obra del corpus dramático del Siglo de Oro:

Primero, resulta importante entender el teatro barroco como una fórmula dramática, por ello, sus obras tienen rasgos comunes y particulares. Esto permite ver la complejidad de los elementos de las comedias. Un ejemplo es el gracioso, que si bien es un personaje tipo, en cada obra desempeña distintas funciones.

Segundo, es necesario pensar en la especificidad genérica, pues cada tipo de obra utiliza distintos recursos dramáticos. En este caso, se observó la importancia de leer los cuatro textos estudiados como comedias para entender el engaño del gracioso. De lo contrario sería incomprensible que las acciones del personaje que ponen en riesgo el honor de damas y galanes no tuvieran mayores consecuencias, como sucede en una tragedia.

Tercero, no se puede perder de vista la evolución cronológica del teatro del Siglo de Oro, pues la fórmula cambió constantemente a lo largo de los casi cien años de producción dramática. *El lindo...*, *No puede ser...*, *El desdén...* y *Trampa...*, son parte del último periodo de este teatro, donde elementos como el gracioso han adquirido gran complejidad.

Por otra parte, como consecuencia del estudio realizado se desprenden diversas líneas de investigación. Para empezar, hay aspectos que se trataron sólo en cuanto a su relación con el tema de la tesis y que se podrían analizar de forma separada. Por ejemplo, los recursos usados por el gracioso para construir el engaño, específicamente, las diversas formas en que se lleva a cabo el cambio de identidad. Otro punto que sería conveniente revisar es el del ingenio verbal de los graciosos estudiados pues, por la extensión y complejidad del tema, sólo se mencionaron los aspectos más importantes.

Además, está por estudiarse la relación entre las comedias de Moreto, donde hay un engaño, y su teatro breve. Especialmente los entremeses de burlas, ya que existen evidentes semejanzas en los personajes, las situaciones y la manera en que se construye la comicidad.

Los graciosos estudiados forman parte del último periodo del teatro barroco, en el que la fórmula dramática se ha complejizado. De modo que convendría compararlos con graciosos de diversos autores y periodos para hacer un análisis de cómo fue dicha evolución en el personaje.

También 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.”

Por último, no sobra recordar la falta de ediciones a las que puede tener acceso el lector y el estudioso. Es necesario “resucitar” obras del teatro áureo que se encuentran perdidas y olvidadas por no estar editadas.

BIBLIOGRAFÍA

- Albrecht, Jane. "The golden age playgoing public: from the highest to the lowest?," *Bulletin of the Comediantes*, 49, 1997, pp. 89- 95.
- Alonso, Dámaso. *Góngora y el Polifemo*, Madrid: Gredos, 1961.
- Arellano, Ignacio. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos, 1999.
- Bobes, Ma. del Carmen. *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus, 1987.
- _____. *Semiótica de la escena*, Madrid: Arco / Libros, 2001.
- Canavaggio, Jean (ed.). *La Comedia*, Madrid: Casa de Velásquez, 1995.
- Castro, Américo. *De la edad conflictiva*, Madrid: Taurus, 1976.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Real Academia Española / Alfaguara, 2004.
- Cortarelo y Mori, Emilio. "La bibliografía de Moreto," *Boletín de la Real Academia Española*, XIV, 1927, pp. 557-572.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*," Madrid: Castalia, 1995.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid: Gredos, 2002.
- Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe, 2002.
- Diccionario de mitología clásica I*, Madrid: Alianza, 2000.
- Díez Borque, José María. "Aproximación semiológica a la `escena' del teatro del Siglo de Oro," en *Semiología del teatro*, Barcelona: Planeta, 1976.
- _____. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona: Antoni Bosh, 1978.
- Gómez Torres, David. "De caricaturas y figurones: *El lindo don Diego* de Moreto," *Bulletin of the Comediantes*, 52, 2000, pp. 67-83.
- Hermenegildo, Alfredo. *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, cocos y graciosos del teatro clásico español*, José J. de Olañeta: Palma de Mallorca, 1995.

Htazfeld, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*, Madrid: Gredos, 1973.

Lázaro Carreter, Fernando. "La figura del gracioso," ed. de Aurora Egido, *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco 3/1*. Francisco Rico (dir.), Barcelona: Crítica, 1992.

_____. *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid: Cátedra, 1992.

Leoni, Mónica. "Court culture and Moreto's *El lindo don Diego*: are you in, or are you out?," *Bulletin of the Comediantes*, 50, 1998, pp. 387-404.

Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1983.

McKendrick, Malveena. *El teatro en España*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1994.

Moreto, Agustín. *Comedias escogidas de d. Agustín Moreto y Cabaña*, ed. de Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid: Atlas, 1950 (Biblioteca de Autores Españoles, n. 39).

_____. *El desdén con el desdén*, ed. de Willard King, México: Colegio de México, 1996.

_____. *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*, ed. de María Luisa Lobato, Kassel: Reichenberger, 2003.

Oehrlein, Josef. *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia, 1993.

Olson, Elder. *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel, 1978.

Orozco Díaz, Emilio. *Teatro y teatralidad del Barroco*, Barcelona: Planeta, 1969.

Parker, Jack Horace. *Breve historia del teatro español*, México: Andrea, 1957.

Pedraza, Felipe y Milagros Rodríguez. *Manual de literatura española IV. Barroco: Teatro*, Pamplona: CÉNLIT, 1981.

Reichenberger, Kurt. "Ediciones críticas de textos dramáticos," en Ignacio Arellano, Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 1991.

Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español I*, Madrid: Alianza, 1967.

_____. *Calderón nuestro contemporáneo*, Madrid: Castalia, 2000.

Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra / Universidad de Murcia, 1989.

Valbuena Prat, Ángel. *Literatura dramática española*, Barcelona: Labor, 1930.

_____. *Historia de la literatura española. Tomo II*, Barcelona: Gustavo Gili, 1968.

Van Beysterveldt, Antony. "La inversión del amor cortés en Moreto," *Cuadernos Hispanoamericanos*, 283, 1974, pp. 88-114.

Vega, Lope de. *El perro del hortelano*. ed. de David Kossoff, Madrid: Castalia, 1993.

Wardropper, Bruce. "La comedia española del Siglo de Oro," en Elder Olson. *Teoría de la comedia*, Barcelona: Ariel, 1978.