

DIALÉCTICA ESCÉNICA

REVISTA DE LA FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS UANL

RECIBIDO: 31 de marzo de 2025

ACEPTADO: 13 de junio de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29105/de.v2i3.20>

■ Las formas del engaño en *Los empeños de un engaño*, de Juan Ruiz de Alarcón

The Forms of Deception in *Los empeños de un engaño*, by Juan Ruiz de Alarcón

María de la Paz García Hernández
Universidad Autónoma de Nuevo León/ Monterrey, Nuevo León, México
Contacto: gmaripaz@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1048-6743>

Jonathan Gutiérrez Hibler
Universidad Autónoma de Nuevo León/ Monterrey, Nuevo León, México
Contacto: jonathan.gtz.hibler@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7686-7896>

¹Doctoranda en Filosofía con acentuación en Estudios de la Cultura (UANL) y becaria SECIHTI. Maestría en Cultura Virreinal y Licenciatura en Humanidades (UCSJ). Participó en el V Congreso Internacional Retos, desafíos y propuestas en la enseñanza de la Lengua UANL (2024), Seminarios Permanentes de Estudios Literarios y de la Cultura UANL (2024) y el II Congreso Internacional Literatura Mexicana siglos XVII-XXI, UNAM (2023).

²Cursó estudios de licenciatura en Letras Españolas y doctorado en Estudios Humanísticos con orientación en literatura y discurso en el ITESM, Campus Monterrey. Cuenta con publicaciones en revistas, instituciones y proyectos nacionales e internacionales como *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *Cuadernos de Literatura (PUJ)*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, *Humanitas*, *Aitías*, *Colsan*, *Tierra Adentro*, *Revista Tesis*, *BUAP*, entre otras. Pertenece al Cuerpo Académico de Estudios Literarios 497, de la UANL.



Las formas del engaño en *Los empeños de un engaño*, de Juan Ruiz de Alarcón The Forms of Deception in *Los empeños de un engaño*, by Juan Ruiz de Alarcón

Resumen

La presente investigación analiza uno de los mecanismos del enredo en las comedias del Siglo de Oro: el engaño. Se presentan la tipología y jerarquías del engaño de Roso Díaz (1999b), como punto de partida para considerar la estructura del engaño en la comedia *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón. El objetivo de este estudio se realiza a través del ejercicio didascálico para identificar la tipología y jerarquía del engaño de los personajes con relación a su *modus operandi* en el enredo y, a su vez, en el desarrollo de la trama. Dentro de las conclusiones parciales de este proyecto, se observa que el engaño, además de ir acorde con el carácter de los personajes, intensifica una trama de enredo complejo y moralmente significativo.

Palabras clave: Juan Ruiz de Alarcón, *Los empeños de un engaño*, comedia de capa y espada, tipología del engaño, jerarquía del engaño.

Abstract

This research analyzes one of the key mechanisms of intrigue in Golden Age comedies: deception. Roso Díaz's (1999b) typology and hierarchies of deception are presented as a starting point for examining the structure of deception in the comedy *Los empeños de un engaño* by Juan Ruiz de Alarcón. The objective of this study is to apply a didascalical analysis to identify the types and hierarchy of deception among the characters, in relation to their *modus operandi* within the plot's entanglement and development. Within the partial conclusions of this project, it is observed that deception, besides being in accordance with the character's nature, intensifies a complex and morally significant plot.

Keywords: Juan Ruiz de Alarcón, *Los empeños de un engaño*, cloak-and-dagger comedy, typology of deception, hierarchy of deception.

Recurso del engaño en la comedia del Siglo de Oro

Serralta afirma que “cualquier teatro es enredo” (1988, p. 127), y este en específico no puede generarse sin una confusión o una mentira. Para trabajar en función de la intriga dentro de una estructura dramática, el enredo recurre a diversos mecanismos que generan su progresión u obstrucción. Uno de ellos nos ocupa en esta investigación: el engaño. Dicho mecanismo lo implementa el dramaturgo de acuerdo con el ritmo y los objetivos de su trama para crear enredos y resolver situaciones. En la comedia de capa y espada del siglo XVII español, “un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio” (Arellano, 1999), se recurre en gran parte al engaño.

Aunque no es propio del autor, la mayoría de los títulos de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón están relacionados con el engaño, ya sea la mentira, el fingimiento, la apariencia o la verdad: *El semejante a sí mismo*, *Las paredes oyen*, *La verdad sospechosa*, *El desdichado en fingir*, *Los empeños de un engaño*, por mencionar algunas. Por esta razón, el objetivo de esta investigación se enfoca en el análisis del engaño a través del ejercicio didascálico para identificar la tipología y jerarquía del engaño de los personajes en relación con su *modus operandi* en el enredo y en el desarrollo de la trama de la comedia *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón (1634/2024).

Como parte del marco conceptual para abordar el mecanismo del engaño en el teatro barroco español, esta investigación se centra en autores como: Roso Díaz (2002), Hermenegildo (1998), Arellano (1999), Serralta (1988), Oleza (2013) y Eiroa (2002), además de otros autores que aportaron elementos a la investigación para acotar aspectos del engaño: disfraz, personajes tipo, enredos, efectos tramoyísticos, entre otros. Por ejemplo, Zugasti (1997), en el artículo *De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina*, identifica una gama de recursos dramáticos para enmarañar directamente al enredo y describe como mecanismos del enredo: el disfraz, ocultamiento de personalidad y disimulo, trueque de personalidades, escenas nocturnas, bilingüismo, utilería escénica y efectos tramoyísticos (pp. 129-139), ya que tienen, menciona el autor, “la función básica de mantener viva la atención del espectador hasta el final, el cual suele ser muy rápido, ocupando pocos versos” (p. 139). Dichos mecanismos, de acuerdo al autor, son los más utilizados en los dramaturgos barrocos y analiza cómo estos participan en el enredo de una obra para obstruir o conseguir los objetivos de los personajes, crear confusiones o cambiar su identidad para obtener información; no obstante, lo que busca esta investigación es enfocarse en la estructura en sí del engaño, es decir, qué tipo de engaño se identifica, qué personaje lo realiza y cómo se desarrolla en las acciones dramáticas de la trama de *Los empeños de un engaño*.

El trabajo de Schwartz (2008), *Las máscaras del engaño en Quevedo y Gracián* estudia las reflexiones éticas que tanto Gracián como Quevedo recrearon en la sátira y en la ficción con algunos tipos de engañadores. Schwartz menciona que la representación de engañadores corresponde a “una descripción retórica breve según modelos frecuentes en la sátira menipea clásica y etopeyas que aprovechan un rasgo semántico privilegiado, como las que había compuesto Teofrasto, que incluyen discursos directos de los personajes” (p. 11). Esta lectura destaca que el engaño es acorde al carácter del personaje que lo implementa: nobles, privados, damas, héroes, criados, etcétera. De acuerdo con

este enfoque, se revisa que el desarrollo del engaño en la trama de la comedia *Los empeños de un engaño* contenga esa correlación, analizando qué tipo de discurso del engaño proyectan los caracteres.

Un tratamiento directo en el uso del engaño en Alarcón se encuentra en la investigación de Jules Whicker (1996), quien considera que el engaño va más allá del mecanismo en sí, pues dentro de la dramática de la época, menciona el autor, pudo ser usado como reforma moral. En este aspecto, Arellano (1999) expone la disertación de diversas posturas que los críticos han tomado al adosar el tema de la moral al género de la comedia de capa y espada, siendo que, para él, al tratarse en un universo lúdico, “su objetivo es mostrar el juego del enredo, el ingenio del dramaturgo, capaz de entretener-suspender-eutrapélicamente al auditorio” (p. 66). Sin embargo, Jules (1996) observa la indiscutible presencia de la figura del engaño como uno de los vicios que dirimen las cuestiones ideológicas que preocupan a los dramaturgos de la Comedia Nueva; en el drama de Alarcón hay conexión directa entre sus objetivos morales y su técnica dramática, en la que implementa al engaño como una estrategia racional para cada personaje (p. 32). La presente investigación sigue esta línea para conocer la forma del engaño.

La última edición de la obra *Los empeños de un engaño* (1634/2024) cuenta con un análisis crítico de María Teresa Miaja de la Peña, que resalta la complejidad de la obra en cuanto a la estructura del enredo, basado principalmente en el recurso del engaño. Si bien la investigadora identifica cinco engaños estructurales del enredo, describe las acciones engañosas en tanto los motivos de los mismos, pero con ello no obtiene una estructura propiamente del engaño con relación a la acción, a la tipología, a la jerarquía y al carácter de los personajes. Evidencias que, para esta investigación, indican el problema del caso, ya que se considera, de inicio, que los vocablos derivados de un engaño (mentir, fingir, guardar secreto, disimulo, etc.) no deben tomarse en cuenta indistintamente. De acuerdo con Vilchez (1976), mentira es “falsedad de palabra como colaboradora de la acción” (p. 88), en tanto que engañar es “un medio para burlar los condicionamientos de una estructura determinada sin enfrentarse abierta o voluntariamente con ella” (p. 270). Por consiguiente, se observa que falta identificar las formas del engaño que en la comedia *Los empeños de un engaño* conforman su estructura.

Los empeños de un engaño

Los empeños de un engaño, publicada en 1634 y escrita entre 1621 y 1625 (Ruiz de Alarcón, 1634/1996), es una comedia de capa y espada de la última etapa del autor como dramaturgo. En ella los protagonistas pertenecen al mundo de la corte y se debaten a duelo por el amor de una dama; en este caso, dos damas pondrán su empeño en defender su amor por un galán.

La obra entra en las convenciones del subgénero: encuadramiento de la acción en un contexto geográfico y temporal próximo al público, ubicada en Madrid, con la particularidad de que los personajes principales viven en un mismo edificio de dos plantas, “lo que dará lugar a equívocos en

los cortejos, facilidades para irrupciones repentinas, etc.” (Vega García-Luengos, 1998, p.551). El tema central de la comedia es el amor, aunque también participan otros subtemas: los celos, la amistad, el honor y la venganza. El engaño no se constituye en ese grupo, pero su función es incidir en ellos de formas muy variadas y dinámicas; frecuentemente es usado para enlazar los diversos temas, sean principales o secundarios, en la acción (Roso Díaz, 1999a).

Para la aproximación al análisis de la obra, se toma en cuenta la edición de Miaja de la Peña, *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón (1634/2024), de la cual se citarán fragmentos que refieran a las formas del engaño en el desarrollo de la trama, para la comprobación del estudio.

En *Los empeños de un engaño*, un criado engaña a una mujer enamorada de su amo, haciéndola creer que ella es la razón de que don Diego ronde su calle, cuando es otra de la misma casa (Teodora) el objeto de su deseo. Don Diego no puede exponer su amor por Teodora, se ve obligado a mentir y sigue el consejo de su criado: hacerle creer a Leonor que es a ella a quien pretende y que finge amar a Teodora. Como se observa, los engaños se irán sumando y, conforme avanza la trama, a don Diego no le será fácil desengañar a quien en verdad ama. La acción gira en un doble triángulo amoroso envuelto de engaños con un singular protagonismo de las damas que arriesgan todo por su amor aun estando comprometidas en matrimonio con otro galán.

En busca del engaño

El texto teatral, al ser parte del arte de la representación, requiere de un doble análisis: el del texto literario y el del texto de la representación, el cual se logra a través del estudio de las didascalias. En este caso, se revisan las que están relacionadas con el engaño desde la pauta que estructura Hermenegildo (2001), quien subraya que la característica fundamental de la didascalia “es la de identificar un conjunto de signos imperativos, indicadores y condicionantes del momento de la representación, aunque estén integrados en uno o varios órdenes de textos” (p. 121).

Las didascalias pueden presentarse en dos variantes, cada una con sus diversas modalidades, las cuales se indican con las siglas que se seguirán en el desarrollo del texto para su identificación. Las *explícitas* son una serie de marcas de representaciones visibles fuera del diálogo y a su vez se dividen en las siguientes: 1) de identificación y clasificación de personajes (DE); 2) enunciativa (DEE); 3) motriz: proxémica (entradas al espacio escénico o salidas de él, desplazamientos de los personajes en el interior del escenario) o kinésica (ordenan comunicación escénica por medio de un gesto, las posturas, formas de gesticular, de moverse) (DEM); y 4) la didascalia icónica, que indica señalamientos de objetos, personas, vestuario, etcétera. (DEI). Las didascalias *implícitas*, por otro lado, son aquellas que viven dentro del diálogo: 1) enunciativa (DIE); 2) motriz: proxémica y kinésica (DIM) e 3) icónica (DII) (Hermenegildo, 2001).

El ejercicio didascálico, en este trabajo, ubica la presencia del engaño y, aunado a ello, identifica a qué tipo y jerarquía corresponde. Esto último, partiendo de la propuesta metodológica

de Roso Díaz (2002) para conocer el uso y función que tiene el engaño en la obra de Lope de Vega, como menciona el autor: "... no se trata de hacer un análisis que determine las peculiaridades o aportaciones individuales, sino de percibir con la mayor nitidez posible la utilización que del engaño se hace a lo largo de la historia del género" (p. 447). En nuestro caso, aproximarnos concretamente al análisis de la participación del engaño en *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz. En principio, el autor señala que las jerarquías del engaño más comunes en un texto dramático son las siguientes: 1) engañadores; 2) engañados de larga duración; 3) engañados-engañadores; 4) engañadores-engañados; 5) consejeros y obligados a mentir. Así mismo, define los tipos de engaños de acuerdo con la manera en que los personajes desarrollan una situación engañosa o de cómo son víctimas del mismo, es decir, si el engaño se propicia por un malentendido, fingimientos y disimulo, actos jocosos y maliciosos, una identidad oculta o mudanza del ser, por fingir enfermedades, por engaños cuya base es el secreto, verdades a medias o engaños infructuosos (Roso Díaz, 2002).

Se considera identificar, entonces, con los elementos mencionados, ¿cuáles son las formas del engaño en *Los empeños de un engaño*? y ¿qué técnicas dramáticas construye el engaño en la comedia que nos ocupa? Para ello se siguieron los siguientes pasos: 1. Identificar el engaño en las didascalias (Hermenegildo, 2001). 2. Se clasifica qué tipo de engaño es y su jerarquía con base en Roso Díaz (1999). Se analiza la función de estos engaños a través de las didascalias en momentos dramáticos específicos.

El engaño en la acción

El uso del engaño como recurso en la acción ayuda a comprobar si existe un engaño único o si son varios los que intervienen en el enredo y de qué modo inciden en la acción. Para observar de qué manera se presentan los engaños, es necesario registrar en dónde se ubican, si en el planteamiento, en el nudo y/o en el desenlace de la obra. A continuación, se muestra la tabla de recolección de datos que se utilizó para ubicar las formas del engaño que corresponden a la comedia *Los empeños de un engaño*.

Tabla 1
Muestra de recopilación de datos para análisis del engaño en *Los empeños de un engaño*

ACTO I						
Verso	Personaje	Jerarquía	Tipología	Técnico teatral	Recurso argumental	Tramoyísticos
vv. 159-162	Campana	Obligado a mentir	Cuya base es el secreto	Aparte	In media res	Balcón
vv. 263-268	Leonor	Engañada	Secreto			
vv. 309-311	Don Diego	Engañador	Verdad a medias			
vv. 317-320	Don Diego	Engañador	Cuya base es el secreto		Soliloquio/reflexión	
vv. 495-498	Teodora	Engañadora	Fingimiento	Aparte		
vv. 621-644	Teodora	Engañadora	Secreto	Aparte		
vv. 747-749	Leonor	Engañada	Fingimiento	Aparte		Puerta
vv. 830-831	Leonor	Engañadora-engañada	Acto jocoso y malicioso			
ACTO II						
vv. 1133-1134	Leonor	Engañadora-engañada	Acto malicioso			
vv. 1499-1507	Don Diego	Engañador	Cuya base es el secreto		Reflexión	
vv. 1613-1627					Soliloquio/reflexión	
vv. 1630-1634	Leonor	Engañada-engañadora	Malentendido			Puerta
vv. 1722-1724	Teodora	Engañadora-engañada	Fingimiento	Aparte		
ACTO III						
vv. 1963-1984	Campana	Obligado a mentir	Cuya base es un secreto			
vv. 2134-2137	Teodora	Engañada-engañadora	Malentendido			
vv. 2186-2197	Don Juan	Engañador-engañado	Fingimiento			

Nota: Elaboración propia a partir de la recolección de datos de la obra *Los empeños de un engaño* de Juan Ruiz de Alarcón (2024).

Al visualizar los datos recopilados en la Tabla 1, se aprecian aspectos que parecen similares, pero son características que diferencian a cada engaño. Por ejemplo, se distingue un secreto de un engaño cuya base es el secreto, es decir, cuando un personaje engaña o se ve obligado a mentir para mantener un secreto o porque sabe de un secreto no necesariamente propio, pero que le compromete a no revelarlo. Por lo tanto, quien engaña tendrá acciones diferentes a las de un personaje que guarda un secreto. Así mismo, hay que registrar si la jerarquía del engaño se lleva a cabo por un engañador o por un engañador-engañado, donde este último pudiera responder con acciones engañosas a causa de haber sido engañado, o bien debido a que el personaje engaña sin saberse engañado o a causa de un malentendido. Cuando los engaños identificados en la Tabla 1 no cuentan con recursos de apoyo técnico teatral, argumental o tramoyísticos, se dejan en blanco, lo que indica que el engaño se genera en el diálogo.

El análisis didascálico siguiente se construye a partir de reunir las características señaladas anteriormente, para relacionarlas con la ubicación del engaño en la acción, con el actante que lo ejecuta y con las técnicas dramáticas en las que se apoya el autor para implementar el engaño.

En *Los empeños de un engaño*, a partir de un engaño *in media res* se desencadena una serie de ardidés que irán sumándose para establecer el planteamiento de la trama. En el acto primero, la didascalía implícita enunciativa del gracioso llamado Campana deja claro que se ve obligado a mentir por indicaciones de su amo de no revelar su secreto y, en un aparte, el personaje crea complicidad con el lector/público al ponerlo al tanto de la situación:

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

Campana le dice a Leonor que don Diego finge amar a Teodora por encubrir su amor hacia ella. Enseguida, Juan Ruiz, para complejizar el planteamiento, implementa un engaño cruzado que acciona afuera de la casa de Leonor, con el Marqués que expresa a don Diego el interés por doña Leonor, a lo que responde don Diego (DII):

DON DIEGO ... Otra hermosura, Marqués,
adoro, cuyo preceto
me obliga a guardar secreto.
MARQUÉS No importa saber quién es,
pues con eso voy de vos
satisfecho y obligado.
DON DIEGO Vivir podéis confiado
de mi amistad. (vv. 309-316)

Don Diego manifiesta que tiene un amor secreto y no es Leonor. Esta verdad a medias: “detona futuras complicaciones que se relacionan estrechamente con el tratamiento cómico del honor en varios aspectos” (Arellano, 1999, p. 63). Justo con la dama que le marcó restricción el Marqués, don Diego faltará a su palabra, ya que por las circunstancias que atraviesa, se verá obligado a seguir la mentira que ha armado su criado. Pero su plan falla cuando Leonor se percata de que ha sido engañada con el supuesto fingimiento de don Diego hacia Teodora. La didascalía implícita indica que Leonor escucha la conversación de Teodora con don Diego desde el aposento contiguo; el espacio facilita la secuencia de engaños: (DIM):

LEONOR: Oculta en este aposento
le veré sin estorbar. (vv. 725-726)

Al identificar las acciones amorosas, dice suspicaz (DIE):

LEONOR (Licencia le dí *Aparte.*
de fingir; pero no tanto.) (vv. 752-781)

Están por descubrir a don Diego, quien se refugia en donde se oculta Leonor, la cual le reclama el fingimiento. Campana interviene con ingenio para rescatar a su amo, lo que se puede interpretar como la voz del autor a través del personaje, ya que ilustra al lector/público cómo funciona un engaño (DIE):

LEONOR ¿Esto es fingir?
 DON DIEGO Claro está.
 CAMPANA O ha de ser del mismo paño
 de la verdad el engaño,
 o el remiendo se verá. (vv. 782-784)

Don Sancho, hermano de Leonor, llega al recinto de Teodora, a quien pretende y protege por encargo del hermano; sin dudar, enfrenta a don Diego a capa y espada, sumándose los primos de don Sancho en la lucha. Al ver herido y con peligro de morir a don Diego a causa de la desventaja ante el enemigo, Leonor se las ingenia para salvarlo. Es un momento crucial donde confluyen engaños cruzados que arman el gran enredo.

La didascalia implícita enunciativa del siguiente fragmento muestra en aparte el sentimiento de Leonor ante las circunstancias y su decidida intervención (DIE), (DIM):

LEONOR (Arriesgar quiero la vida *Aparte.*
 por tan dichosa esperanza.)
 Hermano, no le matéis.
 Primos, valedme, mirad
 que es mi esposo. (vv. 827-830)

Leonor miente; ante su crisis muestra astucia e ingenio. Al detener el enfrentamiento de don Sancho contra don Diego, evita el deshonor¹ de Teodora por introducir un hombre a su alcoba, salva la situación y quedan en deuda con ella Teodora y don Diego; pasa de ser engañada a engañadora. Ejerce el tipo de engaño malicioso que apoya el conflicto de la comedia, delineado con todos sus factores: crear intriga con una mentira, resultado de la inteligencia y libertad de acción (Catalán, 2014, p. 41).

Con ello, Juan Ruiz acentúa el tono cómico de la obra, pues se expone a don Diego inmóvil ante tal declaración de Leonor, lo que confirma que “el proceder con engaño, la mentira, es producto de la cobardía del héroe, su reacción ante una situación peligrosa que le inspira miedo: sirve por tanto para expresar la ambigüedad, lo grotesco del propio héroe cómico” (Vilchez, 1976, p. 273). Con ello, don Diego se perfila como antihéroe en contraste con las acciones protagónicas de Leonor, aunque, de acuerdo con Serafín González (2003), “El enamoramiento de la dama no constituye, pues, uno de

¹ En “la construcción del juego del enredo en las comedias de capa y espada, el código de honor es un componente explotado en sus potencialidades cómicas”. (Arellano, 1999, p. 64).

los acontecimientos que precipitan la acción principal, sino uno de los impedimentos que complican y retardan la conclusión de la misma” (p. 221).

Para efecto de la teatralidad, se construye el engaño como un mecanismo dramático que no se aprecia de la misma manera en que nosotros lo entendemos, pues los códigos que lo validan están en función del tema y de la trama de la comedia, que en este caso es el amor de Teodora y don Diego. En cuanto al amor, se reflexiona sobre su función como el “motor de todas las acciones que contradicen los códigos de valores comúnmente aceptados por la sociedad: respeto a la voluntad paterna, defensa de la honra, recato femenino, etcétera” (González, 2007, p. 213). Por ende, en la teatralidad, al representar las formas del amor, se justifican acciones como la mudanza de amor por parte de las damas de las comedias de capa y espada, ya sea para elegir marido y rebelarse a la imposición familiar de un matrimonio por conveniencia o burlar las normas de su casa y demostrar con ello su “poder doméstico”, como lo denomina Arellano (2018) en el 5to Coloquio Internacional Juan Ruiz Alarcón (14:19), rasgo que se ilustra con énfasis en las damas de la comedia de *Los empeños de un engaño*.

El acto segundo abre con una escena espejo de los criados, quienes se involucran al igual que sus amos en el juego de amor, engaño y celos. Enseguida, para fines de transición temporal, Alarcón integra un fragmento con una técnica de recapitulación. Las didascalias implícitas indican el tiempo transcurrido de recuperación de la herida de batalla de don Diego y el lugar donde se encuentra. Dichas marcas prescinden de la preceptiva clasicista, puesto que, de acuerdo con Arellano (1999), la unidad de tiempo y lugar en las comedias de capa y espada se antepone al servicio de la verosimilitud, es decir, “persigue un efecto de inverosimilitud ingeniosa y sorprendente, capaz de provocar la admiración y suspensión del auditorio” (p. 45). (DII y DIE):

DON DIEGO	Huésped de don Sancho soy, y que a su hermana la mano he de dar tengo por llano, y ya con salud estoy; con que si hasta aquí el efeto por enfermo he suspendido, ya es fuerza ser su marido o descubrir el secreto.	(vv. 925-932)
-----------	--	---------------

El ejercicio didascálico ubica la condición de don Diego como huésped, el compromiso marital adquirido, su estado de salud y desesperación por enmendar su situación; con ello, el autor, recuerda aspectos al lector/espectador para el seguimiento de la trama; Arellano (1999) lo denomina “función ponderativa” (p.48). En la misma línea de recuento, el personaje enuncia la necesidad de accionar y enfrentar las consecuencias de sus acciones que funcionan a manera de catáfora para generar expectativa en el lector/espectador de lo que está por desarrollarse y reflexiona (DII y DII):

DON DIEGO ... porque en su casa he vivido,
 la opinión se ha confirmado.
 Tantos los empeños son
 en que un engaño me ha puesto.
 Mira si alcanzas con esto
 remedio a mi confusión. (vv. 947-952)

La conclusión de don Diego, en tono irónico, alude a la construcción de la intriga y a la complejidad que se avecina para su desenlace. De acuerdo con Serralta (1998), este es un rasgo característico donde se puede ver a través de un personaje esos momentos de “ autocomentarios o guiños de los autores acerca de su propia labor de dramaturgo” (p. 1520).

Para el desarrollo del conflicto, el autor genera un ritmo vertiginoso y enfrenta el triángulo amoroso. Primero llega Leonor al cuarto de su hermano don Sancho, en donde hospedan a don Diego, ya recuperado de la herida. Leonor le recuerda su compromiso y que tiene que desengañar a Teodora. Don Diego quiere aclarar la situación, pero entra Teodora para agradecer a Leonor el gesto de salvarle la vida a su amado y, por ende, su honor. Leonor desengaña a su amiga y le informa que se va a casar con don Diego porque ahora se trata de defender su honra debido a los rumores que el suceso ha provocado. Teodora, desconcertada, pide la verdad; don Diego le responde que es a ella a quien adora, pero Leonor lo desmiente (DIE):

TEODORA Dime, Leonor, la verdad.
 LEONOR Que engañaba tu deseo,
 dijo.
 TEODORA ¡Oh falso!
 LEONOR Y que su empleo
 era verdadero en mí.
 Si no merezco de ti
 crédito por mi nobleza,
 infórmeme la fineza
 con que la vida le di. (vv.1133 - 1140)

El discurso deliberativo de Leonor narra los hechos como sucedieron y aclara que siempre estuvo enterada del engaño de don Diego a Teodora; da su palabra bajo el crédito de ser dama y amiga de Teodora. El antecedente de esta relación se asentó en el acto primero, cuando Teodora recibe a Leonor en su antesala y le confiesa que tiene un enamorado. Leonor, en ese recinto privado, le ofrece su amistad y confianza por ser quien es (DII):

LEONOR: ... que la palabra te doy
de estar siempre de tu parte,
si no basta asegurarte
mi amistad, siendo quien soy. (vv. 609-612)

La argumentación de Leonor es contundente. Ciertamente, don Diego le expuso que fingiría amor por Teodora, con ello queda atrapado. La verdad da razón de su fingimiento y se revierte contra él: a Teodora lo que más le pesa es el agravio, primero de quien dijo ser su amiga para quedarse con su galán y, después, descubrir que don Diego decía fingir su amor por ella, “que es negarla con los labios / delito en la fe de amor” (vv. 1149-1150). En el momento en que la palabra participa en el campo del engaño, expone Vílchez (1996), se crea la oposición del engaño contra la verdad: “Engañar es exclusivamente decir mentira” (pp. 32-33).

En el momento caótico de la acción llega un inesperado elemento; se presenta un Gentilhombre con un papel: “una técnica adicional de información y de intensificación dramática” (Neumeister, 2011, p. 275). Así lo ve don Diego cuando el Marqués le envía un papel donde le reclama que no respetó a Leonor y lo reta a duelo. Dicho papel, para efectos del engaño, despliega un doble malentendido que embrolla la situación; por una parte, el Marqués ve a don Diego como traidor y, por otra, Leonor piensa que el billete (o papel) es de Teodora y encierra a don Diego para evitar que tengan un encuentro (DIM), (DEM) y (DII):

LEONOR ¡Ah, falso! No logrará
intento tan mal nacido.
Cierra presto, cierra presto
Hace Inés que cierra la puerta.
esa puerta, que no quiero
que a medir llegue el acero
con mis criados. (vv. 1638- 1643)

El planteamiento del espacio que propone Juan Ruiz de Alarcón en esta comedia, menciona German Vega García-Luengos (1998), “manifiesta una mayor dependencia de las relaciones entre los diferentes espacios” (p. 555) al habitar las damas protagonistas en el mismo edificio, separadas por un primer y segundo piso, lo que permite un juego en el enredo muy particular. La secuencia de las marcas didascálicas motrices, tanto implícitas como explícitas, precisa el ritmo vertiginoso que la escena debe llevar. Leonor da la orden de cerrar la puerta, se acata la orden, reacciona don Diego y golpea la puerta; enseguida llega Teodora y Leonor le impide pasar con don Diego. (Acto segundo), (DII), (DIM):

LEONOR ¡Qué presto,

que determina que *fama* “se toma por la opinión de alguna persona, buena o mala, conforme a su modo de obrar” (RAE, definición 2, 1732/s.f.). Don Sancho, junto con don Juan, pretenden dar fin al enredo, pero el dramaturgo da un giro en la trama con la noticia de que don Diego fue encontrado en la calle, al parecer, muerto. Esto causa expectativa en el lector/público al cierre del segundo acto. Dicha acción ocurre fuera de escena (Ticoscopia); los personajes, ante el hecho, revelan su verdadera preocupación: don Juan y don Sancho se ven expuestos socialmente con la caída de un cuerpo del recinto de Leonor a la calle, lo cual afecta su fama, y las damas, mortificadas por la salud de su galán, se manifiestan enamoradas.

El acto tercero abre de manera similar al segundo, con don Diego en un cuarto recuperado de la caída del balcón de Leonor, pero ahora se hospeda en una posada. La didascalía explícita indica que trae capa y espada mientras cierra un papel, lo que muestra su recuperación y buen estado para continuar su contienda. El inicial diálogo con Campana también cumple la función ponderativa de actualizarle al lector/público la situación en la que se encuentra la trama; al final del recuento, Juan Ruiz de Alarcón, a través del personaje, comparte una reflexión del daño que el mentir ejerce en el honor (DIE):

DON DIEGO: ... ¿Hay desdicha más crúel?

¿La verdad ha desmentido
con la mentira? ¿Qué haré
sin ventura y sin honor?)

Vive Dios que estoy... (vv. 2019-2022)

Don Diego aclara con el Marqués que él no lo traicionó, que ha sido otro malentendido provocado por su criado. Esta revelación le regresa al Marqués la esperanza de desposar a Leonor y decide apoyar a don Diego en su reconquista con Teodora. Un rasgo irónico es que, mientras eso sucede, Teodora interpretó que don Diego estaba dispuesto a matarse por Leonor y decide mudar³ su amor por don Sancho. Entre tanto, don Juan, escucha rumores sobre don Diego, sabe que son mentiras y ve la oportunidad de hacer uso de ellas para recuperar a Leonor. Es, pues, el recurso del engaño a fuego cruzado con el que continúa Alarcón en el acto tercero, dando empuje al engranaje de la acción (DII), (DIM):

DON JUAN Pues que no estorba el suceso
de don Diego mi cuidado,
que en Madrid se ha divulgado
que, privarle de seso

³ Las damas mudan de amor con frecuencia; su libre albedrío del honor está supeditado al amor y esa convención genérica “es lo que permite a las mujeres de la comedia todos sus enredos y el dominio de muchas tramas, convirtiendo en chiste lo que en la convención trágica sería su destrucción” (Arellano, 1999, p. 61). Un panorama de la mujer en el teatro se revisa también con González Luis, M. (1995).

la gota coral, cayó
 del balcón, y yo con esto
 que se publique he dispuesto
 que don Sancho le curó
 por amigo y por piadoso,
 y que se erró la opinión
 que atribuyó la ocasión
 ser de Leonor esposo. (vv. 2186 – 2197)

Así, don Juan pretende aclarar los rumores que se han divulgado sobre su familia para reestablece el honor de Leonor y cumplir su palabra de casamiento.

El Marqués facilita un encuentro de don Diego con Teodora. Es el único momento de los enamorados solos, donde hacen recuento de sus peripecias, de los engaños y desengaños sufridos para, finalmente, declararse su amor, ahora queda enfrentarse a los demás. Ante el temor que eso provoca en Teodora, don Diego le asegura tener el apoyo de la autoridad. Se reúnen con todos, toma la palabra don Diego para recordar las leyes del casamiento que promueven el libre consentimiento de la mujer para elegir con quién casarse. Alcalá-Zamora (1949) menciona al respecto: “Sobre el problema esencial del consentimiento, de la libertad para contraer matrimonio, Alarcón es radical, partidario resuelto de esa libertad, por encima de toda imposición coactiva y ajena” (p. 39). Don Juan y don Sancho confían en que Teodora va a revisar bien sus obligaciones antes de emitir su decisión final, pero triunfa el amor y se decide por don Diego. Por su parte, Leonor también hace uso de su libre albedrío y toma venganza contra el Marqués dando su mano a don Juan.

Personajes prácticos o estrategas

¿Qué conduce a un personaje a mentir? La relación que el personaje de don Diego tiene con el engaño es desde un aspecto práctico, pues responde a las circunstancias que lo obligan a guardar un secreto (su amor por Teodora); aún sin ser su intención, se convierte en engañador (fingimientos y disimulos). Su carácter es complejo; aunque sabe que sus acciones no son correctas, se empeña en que funcionarán y va sumando más engaños, lo que provoca aparentar lo que no es y alejarlo de su objetivo. No es hasta que enfrenta las cosas con su verdad y declara su amor que todo gira a su favor.

Leonor es la dama antagonista que es engañada y, cuando lo descubre, opta por la vía del engaño con gran ingenio y astucia, se convierte en engañadora maliciosa y estratega del engaño motivada por la venganza. Aun con todos sus intentos, no consigue quedarse con don Diego. Al final, decide casarse con don Juan y rechazar al Marqués como venganza por apoyar a don Diego.

Teodora, enamorada, quiere propiciar el encuentro con su amado don Diego y está dispues-

El Marqués, figura monárquica⁴, es un personaje con poca participación, pero no menos importante. En esta comedia está al servicio de la intriga; cuando cree que don Diego le ha engañado, lo reta a un desafío y eso desata otros malentendidos en la trama; hacia el desenlace de la obra, el Marqués se desengaña y ayudará al encauce de las acciones que apoyarán a don Diego a cumplir sus objetivos. En la dramaturgia de Juan Ruiz hay presencia de este tipo de personajes para recordar los deberes de la autoridad que, en su cumplimiento, como en este caso, lo alejan del amor, pero influye para restablecer el orden y dar muestra ejemplar del buen gobernante (DIE):

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

El gracioso Campana es engañoso, miente a Leonor al decirle que su amo la quiere a ella, aconseja a su amo que finja amar a Leonor, entrega a Teodora la carta del Marqués que traía don Diego al caer del balcón y, por ende, esta malinterpreta que don Diego se lanzó del balcón para salvar a Leonor. Campana miente al Marqués sobre la caída de su amo por el balcón. Su naturaleza es improvisar, ser práctico, justifica sus acciones para ayudar a su amo, aunque generalmente es lo contrario. Funge como consejero con una estructura moral correspondiente a su rango (DIE):

CAMPANA De ese modo, si yo fuera
 don Diego de Luna, huyera.
 DON DIEGO Y también huyera yo,
 si fuera Campana. (vv. 1484 – 1488)

La participación de las criadas de las damas consiste en ser las acompañantes. En esta comedia no avanzan como consejeras, pero construyen el triángulo amoroso entre los criados a imagen y semejanza de sus amos, marcando el deseo de aspirar a ser como ellos.

Técnica dramática del engaño

El inicio de la comedia presenta el engaño *in media res*, con el secreto amor de Teodora y

⁴ “La monarquía que traza y propone su pluma (Juan Ruiz de Alarcón) es dialogante, en el más amplio sentido de la palabra, sobre todo, porque en sus repúblicas dramáticas las responsabilidades de Estado recaen sobre el privado, por lo que la figura del rey queda abierta, hasta las últimas consecuencias, a un continuo diálogo con la corte y los problemas que aquejan a su pueblo” (Josa, 2002, p. 422).

don Diego; los apartes son otro apoyo técnico para dar a conocer las intenciones engañosas de un personaje o la reacción al saberse engañado. Al seguir la tensión dramática de la comedia se observa cómo se puntualizan los engaños y desengaños en la acción desde el planteamiento de la trama en el primer acto. Juan Ruiz teje un ritmo desenfrenado y directo sin alternar momentos que relajen la tensión en el espectador al insertar el engaño en situaciones complicadas de los personajes en escena. Cada personaje guarda un secreto o es cómplice de otro.

El engaño se estructura como eje central del enredo y de la trama, rasgo que el autor acentúa en el título de la comedia a través de su personaje principal, para sembrar curiosidad en el público en el segundo acto, donde se espera el gran enredo (DIE):

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

En un segundo momento, don Diego, consciente de sus engaños y su daño, reflexiona (anagnórisis) sobre la complejidad que ha tomado el engaño inicial y que da crédito al título de la comedia (DIE):

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

Al perder el control del engaño inicial, don Diego se interna en un laberinto sin salida. Leonor lo compromete en matrimonio (engaño argumental) y queda forzado a quedarse con ella, destacando la astucia de la mujer. En este sentido, menciona Serralta (1988) que “el hecho de que las mujeres tomen en la Comedia más iniciativas que los hombres se tiene pues que relacionar con su mayor disponibilidad técnica para los dramaturgos” (p. 134). En contraparte, los galanes están preocupados por mantener el honor, “reaccionando según las reglas intocables de un riguroso código socioteatral” (p. 134). (DIM):

DON DIEGO (¿Cuándo debiera entender
que por ir al desafío
por el balcón me arrojé,
le ha dicho que por huir
de Leonor, porque el Marqués
dé más crédito a mi afrenta?
¿Hay desdicha más crüel?
¿La verdad ha desmentido
con la mentira? ¿Qué haré
sin ventura y sin honor?) *Aparte.* (vv. 2011 – 2023)

Dicho hasta aquí, podemos condensar que el planteamiento de la trama se sustenta por efecto de las acciones engañosas de los personajes cercanos a don Diego (Campana y Leonor). Los engaños se manifiestan desde el inicio y diseñan en la línea dramática las bifurcaciones que desvían a don Diego⁵ de su objetivo (enamorar a Teodora).

El clímax de la obra asciende; la estrategia del engaño es a través del desengaño, donde la mayoría de los personajes en busca de la verdad encuentran nuevos enredos. Juan Ruiz, a través de sus personajes, muestra una perspectiva con doble sentido de la verdad, pues a partir de quién, cómo o en qué momento la dice, será verdad o mentira.

Las peripecias hacen la travesía ardua de don Diego hasta el último momento en que se restablece el orden: “la falsa acusación, así como el tema amoroso y la confusión laberíntica con desenlace matrimonial, son características de la comedia de capa y espada” (González, 2007, p. 213). Al final de la obra el Marqués es mediador, se aclaran los engaños, se da paso al libre albedrío que toma fuerza en voz de las damas para elegir con quién se casan, triunfando el amor de Teodora y don Diego.

Conclusiones

En la obra de *Los empeños de un engaño*, Juan Ruiz de Alarcón lleva el engaño como eje central de la trama hasta el final: no es un uso monótono, ya que a partir de un engaño fundamental se despliegan otros engaños, los cuales contribuyen al ritmo y dinámica de la comedia.

La tipología de engaños que se presentan en el planteamiento de la trama son secretos, fingimientos, malentendidos, verdades a medias y un malicioso que dan sustancia al enredo. El nudo de la comedia se enriquece con los agravios y los desengaños que ejercen el juego de desmentir las

⁵ Se define como protagonista “cuando es en él, gracias a él, con él, para él y por él que suceden los acontecimientos del drama” (Alatorre, 1999, p. 28).

verdades con las mentiras, en una contraposición que revaloriza la verdad a partir de la credibilidad que el personaje tiene ante los demás, y es hasta la última escena que los personajes se enfrentan para aclarar y ordenar el caos. Así, cada quien queda con su desengaño y con su verdad. Se muestra un final merecido dentro de la cosmovisión teatral.

El uso del engaño de mayor peso se desarrolla con los personajes centrales de don Diego y Leonor; sus engaños se focalizan en la misma línea antagónica que sus personajes. Don Diego es engañador de manera involuntaria, su intención es mentir a corto plazo, pero se interna en un sinuoso camino del que solo podrá salir con el amor. Leonor, por su parte, opta por la vía del engaño malicioso con gran ingenio y astucia, aprovecha las situaciones para revertirlas a su favor. Su motor para ser engañadora es la venganza; incluso al final, sacrifica su felicidad por ella.

La estructura del recurso precisa la relación del tipo y jerarquización del engaño con los valores éticos y sociales de los personajes. La demostración del protagonista engañador enfatiza cómo un fingimiento sin otra intención que la del amor sesga el camino de la verdad hacia las sombras del engaño. Don Diego, por evitar una situación indecorosa a Teodora, altera las apariencias y se reflejan engañosas. Con ello, Juan Ruiz expone el engaño como dilema ético en función de la construcción del enredo.

Al emplear una perspectiva didascálica, el trabajo no solo amplía la comprensión del teatro barroco, sino que puede aportar al ejercicio actoral enfoques interpretativos al identificar las formas y jerarquías del engaño en la construcción de un personaje y matizarlo acorde a la progresión del engaño en la trama, incluso, en obras dramáticas contemporáneas.

El ritmo peculiar que Juan Ruiz de Alarcón le imprime a su comedia es a través del engaño que enreda, intriga, devela y plantea el discurso sobre la verdad y la mentira a través de la teatralidad para involucrar al lector/espectador en una reflexión ética sobre las consecuencias del engaño. Es fácil engañar, pero no así, salir del engaño.

De acuerdo con Serralta (1988), la utilidad de estudios que “abordan las posibilidades técnicas de la creación puede resultar insuficiente para abordar la totalidad de las facetas de una obra, pero permite matizar y complementar las conclusiones de los diferentes e imprescindibles enfoques críticos de nuestro siglo” (p. 213). Ante este panorama, se propone conocer más la obra del autor, a partir de la construcción del engaño literal tópico recurrente, con la certeza de que dicho estudio es la base para internarse en las dimensiones éticas del engaño que refuerza tanto la dimensión cómica como la crítica moral de la obra.

Referencias

- Alatorre, Claudia Cecilia. (1999). *Análisis del drama*. Escenología.
- Alcalá-Zamora y Torres, N. (1949). *El derecho y sus colindancias en el teatro de don Juan Ruiz de Alarcón*. Imprenta Universitaria. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-derecho-y-sus-colindancias-en-el-teatro-de-don-juan-ruiz-de-alarcon/>
- Arellano, I. (1999). *Convención y Recepción. Estudios sobre el teatro del siglo de Oro*. Gredos.
- Arellano, I. [Académico General UACJ]. (2018, 25 de mayo). *Conferencia inaugural "Imágenes de Autoridad y poder en Juan Ruiz de Alarcón" del 5º Coloquio Internacional Juan Ruiz de Alarcón*. Ciudad Juárez. [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=UMoO67_1n_g
- Catalán, M. (2014). *Antropología de la mentira: Seudología II*. Editorial Verbum.
- Eiroa, S. (2002). *Técnicas dramáticas de Tirso de Molina*. Universidad de Murcia. pp 711-721. https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_058.pdf
- González, A. (2007). Ilusión y engaño en el teatro cervantino. *En Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro: Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (julio de 2005, Almagro)* (pp. 207-219). Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv41d1>
- González, L. M. (1995). La mujer en el teatro del Siglo de Oro español. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, (6-7), 41-70. <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol6/iss6/15/>
- González, S. (2003). El problema del protagonismo dramático en Los empeños de un engaño. *Signos Literarios y Lingüísticos*, 1, 217-226. <https://www.waldemoheno.net/signos5-1/Gonzalez.pdf>
- Hermenegildo, A. (1998). Sombras escénicas de la realidad y de la ficción: El teatro de Cervantes. *En Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, El escritor y la escena VII. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: Dramaturgia e ideología. Actas de VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro celebrado en la Universidad Autónoma de Juárez en 1998* (pp. 45-60). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes <https://www.cervantesvirtual.com/obra/sombras-escenicas-de-la-realidad-y-de-la-ficcion-el-teatro-de-cervantes/>
- Hermenegildo, A. (2001). *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*. Universitat de Lleida.

- Josa, L. (2002). Hacia el pensamiento de Juan Ruiz de Alarcón. *Revista de Literatura*, 64(128), 422. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2002.v64.i128.178>
- Lobato, M. L. (2022). La representación de la fama en el teatro del siglo de oro. En Moya, I. R., y Calvo, E. (Eds.), *El Arte de la persuasión: La fabricación mítica de la realeza*. (pp. 259-280). Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Neumeister, S. (2011). Funciones y avatares de la carta en las comedias de Calderón. *Anuario Calderoniano*, 4, 263–281. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/29777>
- Oleza, J. y Antonucci, F. (2015). La arquitectura de géneros en la “Comedia Nueva”: Diversidad y transformaciones. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29(3), 689-741. <https://doi.org/10.15581/008.29.2878>
- Real Academia Española. (1732/s.f.). Fama. En *Diccionario de Autoridades*, (Tomo III). <https://apps2.rae.es/DA.html> (Obra original publicada en 1732).
- Roso Díaz, J. (1999a). El recurso del engaño en la obra dramática del primer Lope de Vega. *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, (2), 115-126. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=198204>
- Roso Díaz, J. (1999b). Propuesta metodológica para el estudio del engaño en la obra dramática de Lope de Vega. *Filología y Lingüística*, 25(2), 63-82. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/20557/20758>
- Roso Díaz, J. (2002). Engaños a la manera de Lope: Apuntes sobre el recurso en la dramaturgia barroca. *Anuario de Estudios Filológicos*, 25, 445-460. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=298631>
- Ruiz de Alarcón, J. (1996). Los empeños de un engaño. En Millares Carlo (Ed.). *Obras Completas de Juan Ruiz de Alarcón*. (Vol. I, pp. 701-873). Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1634)
- Ruiz de Alarcón, J. (2024). Los empeños de un engaño. En T. Miaja de la Peña (Ed). *Colección obras dramáticas completas Juan Ruiz de Alarcón* (Vol. 9). Campbell, Ysla (Dir.). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. <https://elibros.uacj.mx/omp/index.php/publicaciones/catalog/book/316>. (Obra original publicada en 1634).
- Schwartz, L. (2008). Las máscaras del engaño en Quevedo y Gracián. En F. Casal (Ed.), *Homenaje a Francis Cerdan* (pp.669-682). Preese Universitaires Du Midi, Toulouse. <https://doi.org/10.4000/books.pumi.35501>
- Serralta, F. (1988). El enredo y la comedia: Deslinde preliminar. *Criticón*, (42),125-137. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/042/042_133.pdf

- Serralta, F. (1998). Autocomentarios sobre la comedia en el teatro de Antonio de Solís. En *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Universidad de Alcalá de Henares, (Vol. II, pp. 1519-1527). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_067.pdf
- Vega García-Luengos, G. (1998). En el Madrid de capa y espada de Ruiz de Alarcón. En F. Cazal, C. González y M. Vitse (Eds.). *Homenaje a Frédéric Serralta: El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro [actas del VII Coloquio del Geste, Toulouse, del 1 al 3 de abril de 1998]* (pp. 545-582). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcms5h2>
- Vílchez, M. (1976). *El engaño en el teatro griego*. Planeta.
- Whicker, J. (1996). *Fiction, deceit and Morality in the Plays of Juan Ruiz de Alarcón. 1580-1639* [Tesis de Doctorado, University of Oxford]. ORA: Oxford University Research Archive. <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:50276c64-555f-4584-9956-74a0ef3407b0>
- Zugasti, M. (1997). De enredo y teatro: Algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina. En F. B. Pedraza Jiménez y R. González Cañal (Eds.), *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 8, 9 y 10 de julio de 1997* (pp. 109-141). Universidad de Castilla-La Mancha. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcz9199>