



La influencia de la poesía cancioneril  
en *Los engaños de un engaño* de Agustín  
Moreto

Tania de Miguel Magro

Sonoma State University

---

**Resumen:** Los dramaturgos barrocos cuentan con varias tradiciones de poesía amorosa que puede servirles de inspiración, destacando entre ellas, la poesía cancioneril castellana del siglo XV. El hilo argumental que repiten los poetas cancioneriles es muy cercano al de las comedias de capa y espada, pues la poesía cortesana implica una continua reflexión sobre el amor por parte de un amante que intenta sin éxito seducir a una amada a la que nunca podrá tener, pues lo separa de ella un obstáculo insalvable. Se establece así una intertextualidad que deriva no sólo de una temática común, sino también de una base ideológica semejante, ya que el teatro barroco proyecta una ideología en ocasiones más cercana a los ideales cortesanos del siglo XV que a la realidad española del XVII. Este trabajo se centra en el análisis de *Los engaños de un engaño o Confusión de un papel* de Agustín Moreto. La elección de una única fuente permitirá enfocarnos de forma exhaustiva en el proceso de apropiación y reelaboración de tópicos cancioneriles para convertirlos en parte sustancial de la comedia. El texto propuesto es prototipo del género de la comedia de capa y espada.

**Palabras clave:** Agustín Moreto, comedia barroca, poesía cancioneril

La mayoría de comedias barrocas tienen el amor como centro de su argumento. Su estructura básica más común es la de uno o varios galanes que intentan seducir a una o varias damas. Durante el galanteo surge algún tipo de inconveniente que está a punto de malograr la(s) relación(es) amorosa(s), pero este obstáculo es vencido en las últimas escenas y la obra concluye con el anuncio de bodas. Consecuentemente la acción de la comedia se reduce al proceso de galanteo y a la lucha contra un elemento que mantiene separados a los amantes. Parte sustancial del texto de las comedias es en realidad pura poesía amorosa (con gran énfasis en la reflexión sobre la naturaleza del amor mismo). Los dramaturgos barrocos cuentan con varias tradiciones de poesía amorosa que puede servirles de inspiración, destacando entre ellas, la poesía cancioneril castellana del siglo XV. El hilo argumental que repiten los poetas cancioneriles es muy cercano al de las comedias de capa y espada, pues la poesía cortesana implica una continua reflexión sobre el amor por parte de un amante que intenta sin éxito seducir a una amada a la que nunca podrá tener, pues lo separa de ella un obstáculo insalvable. Se establece así una intertextualidad que deriva no sólo de una temática común, sino también de una base ideológica semejante, ya que el teatro barroco proyecta una ideología en ocasiones más cercana a los ideales cortesanos del siglo XV que a la realidad española del XVII.

Por cuestiones metodológicas, me centraré en el análisis de un único texto: *Los engaños de un engaño o Confusión de un papel* de Agustín Moreto. La elección de una única fuente permitirá enfocarnos de forma exhaustiva en el proceso de apropiación y reelaboración de tópicos cancioneriles para convertirlos en parte sustancial de la comedia. El texto propuesto es prototipo del género de la comedia de capa y espada. Posiblemente una de las primeras comedias escritas por su autor, hacia 1641 [1], *Los engaños de un engaño* no pasará a la historia como uno de los grandes dramas del XVII. Moreto no ha alcanzado aún la destreza y el toque personal que revelarán textos como *El lindo don Diego* o *El desdén, con el desdén*. Moreto crea aquí a partir de todos los tópicos y clichés del teatro del momento una comedia que bien podría servir de ejemplificación a los preceptos marcados por Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*. Tampoco ha logrado aún Moreto una total apropiación y adaptación del género que está imitando. Son en esta comedia obvias las transiciones y las incorporaciones de elementos cancioneriles, lo que crea tanto en el estilo como en el argumento un efecto de pastiche. Es justo por esto que he seleccionado esta obra como arquetipo para explicar la influencia de la poesía barroca en la comedia de capa y espada del XVII.

Antes de entrar al análisis del texto realizaré un breve resumen de la trama argumental de la comedia, pues se trata de un texto poco conocido del autor. Como acaba de mencionarse, la trama de *Los engaños de un engaño* es relativamente simple y poco novedosa. Don Diego y don Juan son dos amigos enamorados de dos hermanas. Don Diego de doña Blanca y don Juan de doña Elvira. Don Juan ignora el nombre de su dama y un mal entendido por parte de su criado Pasamano le lleva a creen que se llama Blanca. Don Diego, al enterarse, finge estar enamorado de Elvira, para dar celos a Blanca y vengarse de su amigo. Doña Elvira escribe un papel para don Juan, pero el papel cae al suelo, los galanes pelean por él y cada uno queda con una mitad que le hace creer que su amada le ha invitado a hablar por la noche en el jardín. Cada galán se encuentra con su dama, pero la oscuridad de la noche, la confusión de los nombres y los mensajes incompletos del medio billete inflaman los celos de todos ellos. A la noche siguiente vuelven los galanes al jardín de las damas y esta vez se añade a la confusión el hecho de que cada galán suplanta la personalidad del otro para intentar conocer la verdad, pero esto complica aún más la situación. El padre descubre a las dos parejas en el jardín. Don Juan y don Diego solicitan la mano de doña Blanca y el padre se lo concede por separado, consciente de que los galanes se batirán en duelo, quedando su honor limpio y su hija mayor casada. A la mañana siguiente, temiendo una tragedia, las hermanas acuden a casa de don Diego, a donde posteriormente llegan don Juan y el padre. Se arregla el malentendido de los nombres y la comedia concluye con el anuncio de matrimonio de las dos parejas. A esto hay que añadir una acción secundaria protagonizada por los graciosos Galón y Pasamano, criados de don Diego y don Juan respectivamente, en la que ambos se roban mutuamente.

Pasemos ahora al análisis de la conexión entre la poesía cancioneril y *Los engaños de un engaño*. Para abordar este tema propongo tomar como base no la idea de fuente o influencia, sino el concepto de intertexto, ya que éste “admite tranquilamente la posibilidad de relación de una obra con las anteriores, con las cuales establece un enlace dinámico; no como una planta parásita que se aprovecha de la que la sustenta, sino en una postura dialógica, en la cual cada uno de los interlocutores tiene igual dignidad e importancia” (Profeti 675).

La poesía cortesana es un producto del siglo XV, pero no se circunscribe únicamente a esta centuria, ya que los cancioneros continuaron imprimiéndose incansablemente durante el XVI y su lectura seguía siendo común en época de Moreto. El Barroco encontró en los poetas del XV un dominio del lenguaje, unos juegos de conceptos y una ideología aristocratizante que se ajustaba a sus gustos. En la poesía cancioneril la relación entre los amantes es el reflejo de la estructura del vasallaje. El hombre es un siervo y la mujer el señor al que se le rinde lealtad y obediencia, por eso es común llamar a la amada “señor” o “dueño”, algo que tiene su origen en el *midons* provenzal. El género teatral aprovechó los tópicos del amor cortés y su lenguaje para dibujar a unos personajes y proyectar unos valores nobiliarios más cercanos a la realidad medieval que a la de sus contemporáneos. Según Beysterveldt:

No hay comedia de amor en toda la producción dramática del Siglo de Oro que no nos revele a través de las ideas, sentimientos y lenguaje usados por los protagonistas, que éstos aman y se cortejan según los modos que han quedado fijados en la doctrina por los poetas cortesanos de la lírica del siglo XV. (7)

Desde luego no es la poesía del Cuatrocientos el molde único que crea el universo amatorio del teatro del Siglo de Oro, pero no puede negarse que existe una voluntad de conexión con el marco cortesano. De acuerdo a Beysterveldt es el desdén de la amada uno de los rasgos fundamentales que conectan las dos corrientes literarias y que, bajo mi punto de vista, encarna también las diferencias que existen entre ambas.

En la poesía cancioneril el desdén es la barrera insalvable que impide que el pretendiente consiga favor alguno de su amada, en la comedia es un obstáculo que el galán deberá derribar para conseguir casarse con la dama.

La comedia hereda los instrumentos líricos e ideológicos, pero los transforma adecuándolos al esquema social y moral que apoya. En palabras de Van Beysterveldt: “En líneas generales se puede decir que el amor al estilo cortés se ha despojado de sus esplendores idealistas en el transcurso del proceso de su adaptación al género dramático de la comedia” (23). Coincidiendo con las premisas católicas, el teatro barroco ve como finalidad última de toda relación amorosa el matrimonio, por lo que el desdén debe ser muestra de la inocencia y virtud de la dama, nunca una oposición a su deber como mujer. La comedia destierra además el cortejo de la mujer casada, tan común en la poesía del XV, y cuando aparece termina siempre en tragedia con la condena a muerte de los amantes adúlteros. El exceso de desdén por parte de la mujer soltera, llevado a sus últimas consecuencias en el negarse al matrimonio, constituye un pecado contra-natura que debe ser castigado, como ocurre en *La serrana de la Vera* de Luís Vélez de Guevara, o corregido, como en *El desdén, con el desdén*. Las damas de *Los engaños de un engaño* cumplen con las convenciones del género: primero se muestran esquivas y después ceden al galanteo. Si el desdén caracteriza a la dama, la pasividad es el rasgo que define a los galanes de la poesía del XV, frente a ellos los galanes de la comedia tienden a ser sumamente activos. Moreto es en este punto una excepción con respecto a los otros dramaturgos contemporáneos, pues sus personajes destacan precisamente por anteponer la razón a la acción.

En toda comedia existen dos concepciones distintas del amor claramente diferenciadas: el idealismo de los amos y el pragmatismo carnal de los criados. El gracioso se burla a menudo de las acciones de su amo. De acuerdo a la tradición platónica su condición plebeya no le permite comprender los sentimientos de un noble [2], pero de sus comentarios no se desprende ignorancia. En cuestiones del corazón, como en otros muchos temas, el gracioso es heredero de la figura del bufón, del tonti-listo, del loco-cuerdo y sus bromas contiene a menudo una profunda sabiduría popular. Para Van Beysterveldt, “el ‘sano juicio’ realista que suele formular el criado sobre los desvíos amorosos de su amo representa en numerosas comedias el criterio oficial para lo que se debe considerar normal o anormal en las relaciones amorosas” (12). El gracioso se burla del desequilibrio que existe entre los ideales amorosos del galán y la realidad. Los criados no comprenden las reglas del amor aristocrático y los galanes no saben enfrentarse a los verdaderos problemas de sus conquistas amorosas. Generalmente el caballero desiste pronto del intento de aleccionar a su sirviente en conceptos que le son inalcanzables y, dando un paso más, se acaba dejando guiar por el sentido común del gracioso. Moreto es uno de los autores que más aprovecha esta posibilidad; sus graciosos se convierten en verdaderos maestros de usos amorosos para los nobles, el caso de *El desdén, con el desdén* supone un magnífico ejemplo. Allí Polilla es quien logra ablandar la voluntad de Diana haciéndola desistir de su aversión hacia los hombres y quien dirige todo el proceso de cortejo de su amo, llegándole a poner un cuchillo en la cara para evitarle que gire el rostro para mirar a su amada. A pesar de que el gracioso colabore con su amo e incluso dirija la conquista de la dama, no supone esto que con el avance de la acción se produzca una mutua asimilación del concepto del amor por parte de cada uno. El galán conserva su idealismo y su deseo de casarse, mientras que el criado persigue la satisfacción sexual y nunca idealiza a las mujeres (ni siquiera en el caso de graciosos enamorados).

Los procesos de enamoramiento de don Juan y don Diego siguen el esquema de la poesía cancioneril. El amor surge al ver por primera vez a la dama, pues, de acuerdo a la convención neoplatónica, su belleza es tal que el galán no puede sino quedar fascinado de sus encantos. Enamorarse es consecuencia necesaria que se desprende

de la perfección de la amada, por lo que el amante se ve forzado a confesar que su amor carece de valor, tal y como hace don Diego en estos versos:

Llegar a adorar, señora,  
 vuestra singular belleza  
 fuerza fue en mí, no fineza.  
 Supuesto que nadie ignora  
 que es Venus vuestra deudora,  
 Cupido vuestro ejemplar. (vv. 1398-53)

Tanto en la poesía cancioneril como en *Los engaños de un engaño*, y en la comedia barroca en general, se nos hace saber que la dama es físicamente perfecta, pero no se nos informa de sus cualidades particulares. A propósito de la carencia de descripciones físicas en la poesía cancioneril, apunta Álvaro Alonso:

La misma belleza de la mujer es objeto de encarecimiento, pero rara vez de descripción. Cuando el poeta habla de la dama como obra maestra de Dios, o incluso cuando la compara con estrellas o piedras preciosas, el lector obtiene la idea de una perfección absoluta, pero no una descripción, por estilizada que sea. (24)

De hecho es tópico común que el poeta declare la imposibilidad de describir a su amada, como ocurre en este poema de Tapia, recogido en el *Cancionero general* de 1511.

Gentil dama muy hermosa,  
 en quien tanta gracia cabe,  
 quien os hizo que os alabe,  
 que mi lengua ya ni osa  
 ni lo sabe.  
 Y pues nombre de hermosa  
 os puso como joyel,  
 ¿quién osará sino Aquél  
 cuya mano poderosa  
 hizo a vos cual hizo a Él? (*Poesía* 358)

En el texto de Moreto la belleza de doña Elvira o la de doña Blanca nunca es descrita, sino ponderada al compararla o igualarla a entidades de la naturaleza, práctica común de la poesía cancioneril. Según Juana de José Prades de entre las múltiples metáforas empleadas por los dramaturgos barrocos para describir a las damas la que más se repite es “la comparación de la belleza femenina con la luz deslumbradora del Sol o con el Sol mismo” (67). A este respecto *Los engaños de un engaño* no es una excepción. Las primeras palabras que don Juan dirige a la hermana de su amada, consideran a ésta última un sol:

Infeliz sois, señora,  
 pues vais después del sol, siendo la Aurora (vv. 167-8), [3]

Puesto que su amada es el sol, don Juan ser Clicie, la joven hermana de Leucotoe que estaba enamorada de Apolo, el sol, quien la convirtió en girasol, flor que continuamente mira al astro rey.

El inicio de la pasión amorosa de don Juan es descrito mediante una doble penetración física en el cuerpo del amante. El amor hiere al amante a través de una flecha disparada por Cupido que infunde fuego en el pecho y a través de los ojos que al percibir la belleza de la dama (y la luz que esta irradia) quedan cegados. En la

poesía cancioneril el amor, materializado en la herida provocada por la flecha, conlleva un dolor y sufrimiento comparable a la devastación producida por el fuego. Es por ello que la pasión puede quemar y derretir el corazón del amante. Fijémonos en los versos de un soneto del Marqués de Santillana:

vieron mis ojos en forma divina  
 la vuestra imagen en dina presencia,  
 cuando la llaga o mortal ferida  
 llagó mi pecho con dardo amoroso:  
 la cual me mata en prompto e da vida,  
 me face ledo, contento e quexoso;  
 alegre passo la pena indevida,  
 ardiendo en fuego me fallo en reposo. (*Poesía* 154-5)

El dardo amoroso presentado por el Marqués de Santillana representa el mismo recurso utilizado por don Juan en *Los engaños de un engaño* al describir a su amigo don Diego el momento en que se enamoró:

Y estando una mañana entretenido,  
 viéndome exento y libre de Cupido,  
 desprecio haciendo de su arpón dorado,  
 pisaba alegre el Prado.  
 Mas ¡ay!, que amor activo,  
 viéndome tan esquivo,  
 una flecha tiró, pero tan cierto  
 que, cuando libre me juzgaba, advierto  
 que el rigor de mi pecho endurecido  
 del sol quedó a la vista derretido. (vv. 135-44)

La segunda vía de penetración la constituyen los ojos, pues es a través de ellos que se percibe la belleza de la dama; una belleza descrita como una luz inmensa que ciega y que es irradiada, precisamente, desde los ojos de ella, a los que don Juan llama “luces bellas.” Esta preferencia por los ojos de la amada, por encima de otras partes de su cuerpo, es común tanto a la poesía como al teatro del XVII. De hecho, de acuerdo a Juana de José Prades en su clásico estudio sobre la tipografía de los personajes de la comedia barroca, son los ojos el atributo físico más celebrado en las damas (70). Una vez más el mirar a la dama aumenta el amor en consecuencia la sensación de muerte. Don Juan prosigue así el relato de su enamoramiento:

Y solo yo de amores  
 tan absorto quedé de la una de ellas  
 que, aunque a la vista de sus luces bellas  
 la vista se perdía,  
 en mi opinión hallé que la seguía,  
 juzgando a mejor suerte  
 tener en su presencia dulce muerte,  
 que ausente de su luz vida penosa. (vv. 148-55)

Don Juan aúna las imágenes de la luz y el fuego al expresar su deseo de imitar a la mariposa, que como el amante se ve atraída por aquello mismo que provoca su muerte. La mariposa llega a morir físicamente, mientras que el sufrimiento del amante se prolonga indefinidamente al continuar con vida. A lo largo de *Los engaños de un engaño* son múltiples las alusiones a los poderes de la belleza como asesinos y anuladores de los sentidos. Así por ejemplo, más adelante don Diego, fingiendo estar enamorado de doña Elvira, exclama:

Pues		tenéis		para		matar
gentileza			sin			desaire,
valentía		en		el		donaire,
y	donaire		en	el		mirar;
imperio		en		el		albedrío,
con	que		rendís	la		afición;
dominio		en		el		corazón,
con	que		avasalláis	el		brío;
bizarría		que		al		desvío
lugar			negándole			está;
agravio	que,		en	fin,		podrá
matar de amor a Cupido. (vv. 1404-15)						

Tal y como se observa en los anteriores ejemplos, la descripción del sentimiento y sufrimiento del amante se basa en la antítesis vida-muerte, heredada de la poesía cortesana, pero vaciada de su sentido último. Mientras que para don Juan y don Diego la finalidad de su deseo es el matrimonio, para el amante cancioneril la consumación física no supone necesariamente la realización plena de su amor, por lo que el morir se convierte en la única alternativa para mitigar el sufrimiento. Luis Súnien explica así el fenómeno:

El modo más sublime de plenitud amorosa sólo llega con la muerte. En el morir está el supremo bien y en el amor no correspondido el sufrimiento que eleva al alma por encima de las cosas (...) Es una ética en cuya base se encuentra el compromiso de no descender a la consecución máxima de la relación amorosa, al encuentro físico como plenitud. (35)

De hecho el poeta cortesano rechaza la posibilidad del matrimonio como solución a su amor. En “Porque le dixo una señora que sirvié que se casase con ella” de Juan Álvarez Gato el poeta expresa como la unión supone una vía imperfecta que en realidad contamina la pureza e intensidad del amor:

Dezís:		“Casemonos	los	dos
porque	d’este	mal	no	muera.”
Señora,	no	plega	a	Dios,
siendo	mi		señora	vos,
qu’os	haga		mi	compañera.
Que,	pues		amor	verdadero
no	quiere	premio	ni	fuerça,
aunque	me	veré	que	muelo,
nunca	lo	querré,	ni	quero
que por mi parte se tuerça. ( <i>Poesía</i> 291)				

Don Juan y don Diego comparan su sentimiento con la muerte, pero no desean morir ni seguir sufriendo, pues buscan el ser aceptados por la amada y confían en que así ocurrirá. El matrimonio, típico cierre de las comedias de capa y espada, supondrá el final de su sufrimiento. Por el contrario, la única aspiración que tiene el poeta del XV es el “bien suspirar.” Su continuo penar y la certidumbre de que nunca alcanzará aquello que tanto anhela hacen posible completa identificación que para él existe entre la vida y la muerte. El sufrimiento es prueba del amor, y el amante cortesano se esfuerza por mostrar la magnitud de su sufrir, como prueba de la intensidad de su sentimiento. Lo único que recibe en respuesta a su amor es dolor y consecuentemente su vida se convierte en un penar cercano a la muerte, del que sólo puede librarle la muerte misma; pero puesto que su designio es sufrir, la vida se dilata y no recibe el

beneficio de la muerte física, sino el castigo de una vida que es un continuo morir. El poeta cortesano Cartajena lo expresa así:

No sé para qué nascí,  
 pues en tal extremo estó,  
 qu'el bevir no quiero yo  
 y es morir no quiere a mí.  
 Todo el tiempo que biviere  
 terne muy justa querella  
 de la muerte, pues no quiere  
 a mí, queriendo yo a ella.  
 ¿Qué fin espero d'aquí,  
 pues la muerte me negó,  
 pues que claramente vio  
 qu'era vida para mí? (*Poesía* 365)

Mientras que en la poesía cancioneril el sufrimiento del varón se perpetúa, en la comedia la dama acaba cediendo a la perseverancia de éste. Don Juan consigue ser aceptado como pretendiente.

Prosigo desta forma el galanteo;  
 resístele al principio a mi deseo,  
 pero el curso continuo de un suspiro  
 consigue que mi amor no yerre el tiro. (vv. 193-6)

En prueba de su amor, doña Elvira le entrega un guante a don Juan, quien Juan interpreta el gesto como una promesa de matrimonio:

aliento cobro presumiendo ufano  
 que, quien un guante da, dará una mano. (vv. 199-200)

El galardón o prenda de la amada como símbolo de aceptación se encuentra en la literatura europea desde sus orígenes y se extiende durante siglos a través de diversos géneros. La poesía cancioneril aprovechó ampliamente este recurso; puesto que el pretendiente nunca alcanzará a gozar físicamente de la amada, la posesión de un objeto que ha estado en contacto directo con su cuerpo es lo más cercano a ella que puede estar. En la comedia, por el contrario, el recibir la prenda es señal de que la dama acepta al galán como pretendiente, tal y como confirman las palabras de doña Elvira:

[D. ELVIRA.] Y así, quien un guante os dio,  
 sabrá, si amor no se enoja, daros...

D. JUAN. ¿Qué? Decidlo presto.

D. ELVIRA. Quiera el cielo se disponga  
 como mi afecto desea,  
 para que diga mi boca  
 el sí que en el corazón  
 está esculpido y me exhorta  
 a ser vuestra. Ya lo dije:  
 daros la mano de esposa. (vv. 1318-27)

Una de los requisitos del poeta cortesano era el de no desvelar la identidad de la amada, comúnmente otorgándole un sobrenombre poético, para no dañar su fama, pues estos amores eran comúnmente ilícitos y adúlteros. Don Diego y don Juan

ocultarán en un primer momento el nombre de sus damas, aunque por razones distintas. Para don Diego el secreto viene requerido por los celos, elemento completamente ajeno a la poesía de cancionero, pero básico en las comedias de capa y espada; para don Juan se debe simplemente a que desconoce el nombre de pila de la dama. Don Diego decide llamar a su amada Cloris, nombre muy común en los cancioneros.

Otro de los tópicos cancioneriles utilizados en la comedia de Moreto es la *religio amoris*, que Suñen explica así: “Para el poeta cortesano el amor es el eje de la existencia. Profesa una verdadera religión de amor, se debe a su dama por entero y cree firmemente en el ‘Dios de Amor’” (35). La figura del Dios de Amor aparece ya en la primera escena de *Los engaños de un engaño* y su presencia es continua a lo largo de toda la obra. El concepto del amor se personaliza en la figura de Cupido, quien actúa como maestro de los jóvenes amantes. Doña Elvira explica así su proceso de aprendizaje:

Y yo en tan alegre estado,  
viéndome tan venturosa,  
agradeceré amorosa  
las licciones que he tomado  
de Amor. Aunque me ha costado  
tanta pena el aprender,  
hasta que llegué a saber,  
logrando vuestro favor,  
que a los principios Amor  
enseña mucho a querer. (vv. 196-205)

El concepto cortesano de *religio amoris* se suaviza, como era de esperar, en el teatro, convirtiéndose más en un recurso estilístico que en una filosofía de vida. En la comedia barroca, donde el respeto a la ortodoxia católica es primordial, no queda duda de la existencia de un único dios verdadero con el que el dios del Amor nunca osa competir. Moreto es un autor especialmente preocupado por el decoro en todos los aspectos, incluido el religioso. No pueden hallarse en sus páginas pasajes que contradigan la doctrina católica. Selecciona de la poesía cancioneril sólo aquellos elementos que pueden servir su propósito, desechando las páginas más profanas, como por ejemplo las “misas de amor.” [4] Por lo tanto, aunque permanecen las alabanzas a las bondades del dios ciego, tampoco faltan las acusaciones de ser un dios falso y traicionero. Los personajes de *Los engaños de un engaño* alaban en un primer momento a Cupido, pero poco a poco se van dando cuenta de lo limitado de sus poderes y acaban renegando de él en favor del dios cristiano. Doña Blanca ilustra en estas palabras el proceso por el que atraviesa:

Ciego que a la vista apuntas  
y das en el corazón,  
yo a los principios herida  
de lo dulce de tu arpón,  
por deidad te respetaba,  
venerábate por dios.  
Pero ya con la experiencia  
de tu crueldad y rigor,  
nada me suceda bien,  
si te hiciere adoración.  
Mal me haga dios Cupidillo,  
si dijere que eres dios. (vv. 2185-96)

Don Diego experimenta igual sensación:

Vendado lince a quien llaman  
el imposible mayor,  
para que deidad blasones,  
siendo lo más presunción,  
muerte me has dado dos veces.  
Bastaba morir de amor,  
y no de amor y de celos.  
¿Ves cómo fuiste traidor?  
No mereces que por niño  
se te conceda perdón  
de lo que, por dios fingido,  
tu temeridad obró.  
Pues según dijo un discreto  
no eres niño, ni eres Dios,  
para niño eres muy fuerte,  
para Dios muy sin razón,  
para rapaz muy astuto,  
para deidad muy traidor,  
muy tirano para niño,  
muy humano para Dios. (vv. 2209-28)

Si se comparan las palabras de doña Blanca y don Diego con los siguientes fragmentos del poema “De don Jorge Manrique quejándose del Dios de Amor, y cómo razonan el uno con el otro,” se observará el mismo razonamiento: el amante, tras haber confiado en el Amor, se siente traicionado y cuestiona la divinidad de éste.

Ese Dios alto sin cuento  
bien sé yo que es el mayor;  
mas, con mi gran desatiento,  
le tengo muy descontento  
por servir a ti, traidor,  
que con tu ley halaguera  
me engañaste, y has traído  
a dexar la verdadera,  
y seguirte en la manera  
que sabes que te e seguido. (Poesía 100)

La principal queja que de los amantes ante Cupido, tanto en la poesía cancioneril como en esta comedia de Moreto, es que es un Dios mentiroso que les hace creer que serán correspondidos y luego les traiciona. Tal y como explica doña Blanca, Cupido hace que los hombres se enamoren y, cuando ya los tiene bajo su dominio, les abandona.

Nieto infame de la espuma,  
que este es el primer blasón,  
dime: ¿Por qué en los principios  
te hiciste mi defensor,  
si en los fines que te busco  
hallo tu contradicción? (vv. 2234-9)

En *Los engaños de un engaño*, como en la mayoría de comedias de enredo, los amantes atraviesan por un periodo de celos en el que se sienten traicionados. Es durante esta fase, que constituye el nudo de la comedia, cuando recriminan al Dios de Amor por sus mentiras. Doña Blanca al sentirse engañada por don Digo exclama:

¿Hijo de Venus desnudo,  
si bien de de mentiras no,

para que me diste el sí  
de ayudar mi pretensión  
y solicitar de veras  
tan bien comenzado amor,  
si has de quebrar tu palabra  
en la primera ocasión,  
si no han de llegar tus gustos  
aun siquiera a verse en flor,  
si han de quedarse tus vuelos  
amagos de presunción? (vv. 2258-69)

El acusar al amor de mentiroso es un lugar común muy extendido en la poesía del XV, como muestra el siguiente fragmento de , “Comiença una obra de Rodrigo Cota a manera de Diálogo entr’ el amor y un viejo...” de Rodrigo Cota:

Maestra lengua d’engaños,  
pregonero de tus bienes,  
dime agora, ¿por qué tienes  
so silencio tantos daños?  
Que aunque más doblado seas  
y más pintes tu deleite,  
estas cosas do te arreas  
son diformes caras feas,  
encubiertas del afeite.(*Poesía* 319-20)

En la adaptación de imágenes sacras en contextos profanos por parte de los poetas del XV es común la adoración y divinización de la dama [5]. Moreto, quien permanece siempre dentro de la ortodoxia cristiana, incluye comparaciones de la amada con una diosa, pero sus galanes nunca llegan a una veneración que pudiera considerarse idolatría profana. Si se observamos el siguiente pasaje, podemos apreciar que se le atribuyen a la dama rasgos de diosa, pero sin llegar a considerarla como tal.

Si a miraros me provooco,  
hallo en vuestro rosicler  
que es mucho para mujer,  
si para diosa no es poco.  
Siendo lo menos que toco  
y alcanzo desta verdad  
ver que en vos vuestra beldad  
a un mismo tiempo asegura  
altiveces de hermosura,  
con secretos de deidad. (vv. 1438-47)

Una vez analizados los tópicos y conceptos heredados de la poesía cancioneril, es pertinente detenerse en la técnica y en el lenguaje. Para Moreto, un autor prolífico en razonamientos lógicos y juegos de conceptos, la poesía cancioneril resultaría especialmente atractiva por su discurso argumentativo. Es una poesía que presenta un continuo enfrentamiento de conceptos opuestos, como explica Jorge Manrique en este fragmento, el amor es esencialmente contradictorio.

Es plazer en que ay dolores,  
dolor en que ay alegría,  
un pesar en que ay dulçores,  
un esfuerço en que ay temores,  
temor en que ay osadía.  
Un plazer en que ay enojos,

una gloria en que ay passión,  
 una fe en que ay antojos,  
 fuerça que fazen los ojos  
 al seso y al coraçon. (55-6)

De igual modo en el interior del poeta (y de los personajes de la comedia) se produce una lucha entre la razón y el sentimiento; en palabras de Álvaro Alonso:

El papel que juega la razón en todo es[t]e proceso es ambiguo. En principio, es ella quien reconoce los méritos de la dama y pone en marcha el sentimiento (...) Se orienta simplemente hacia las perfecciones reales de la dama, sin atribuirle a posteriori excelencias imaginarias (...) Pero al mismo tiempo, la pasión está reñida con toda prudencia y toda cordura (...) Esa pérdida de la sensatez es incluso la piedra de toque del amor verdadero. (18-9)

A grandes rasgos podría decirse que el sentimiento desenfrenado gana la batalla en la poesía del XV (y en muchas comedias barrocas) y la razón vence en los textos de Moreto. Al compararlo con sus contemporáneos Moreto resulta un autor meditativo, sus personajes razonan cada uno de sus movimientos y sus pasiones (ya sean amorosas o de otro tipo) no les impulsan a realizar actos descontrolados, sino que están sometidos a la estrecha vigilancia de un pensamiento fuertemente estructurado y lógico.

Estilísticamente los cancioneros tienden a la expresión conceptista y, en ocasiones, voluntariamente oscura, usando, según Álvaro Alonso (23), tres recursos fundamentales: equívoco, políptoton y antítesis. Moreto, a pesar de preferir la claridad expresiva, se siente atraído por los juegos conceptistas, especialmente en los pasajes en que los personajes declaran su amor y en las comparaciones de los sentimientos con la naturaleza. La descripción del paisaje como espacio en que se desarrolla el encuentro amoroso es completamente ajena a la poesía cancioneril y a la obra de Moreto. Lo que sí es común es aludir a fenómenos naturales para explicar los sentimientos. En *Los engaños de un engaño* los momentos de máximo lirismo se encuentran en las comparaciones del amor con el mundo salvaje. Cada una de ellas es un pequeño cuentecillo o fábula en el que los elementos de la naturaleza se personifican para mostrar una verdad de otro modo inexplicable. En el siguiente ejemplo doña Elvira, presa del amor, se compara a un jilguero:

Vistoso un jilguerillo se pasea  
 y, repitiendo dulce melodía,  
 al campo y a las flores desafía,  
 contemplándose copia de Amaltea.  
 Su libertad ejercitar desea,  
 mas, ¡ay!, que cuando piensa se desvía,  
 da en la prisión y allí canta a porfía,  
 por ver si en su desdicha se recrea.  
 Jilguero fui vistoso en la campaña,  
 que compitiendo con el alba hermosa,  
 amor entre sus redes le enmaraña. (vv. 601-10)

Dentro de la tradición trovadoresca provenzal, muy cercana a la poesía cancioneril, Ausias March emplea profusamente este tipo de símiles entre el sentimiento y los fenómenos naturales.

Sí com la mar se plany greument e crida  
 com dos forts vents la baten eigualment,

u de llevant e altre de ponent,  
e dura tant fins l'un vent ha jaquida  
sa força gran per lo més poderós,  
dos grans desigs han combatut ma pensa,  
mas lo volver vers u seguir dispensa;<  
yo-l vos publich: amar dretament vós. (145-6)

Una vez analizada la existencia de una clara intertextualidad entre la poesía cancioneril y la comedia barroca, cabe preguntarse ahora si hay en ello una simple deuda formal, o sí la preferencia por el ejemplo cortesano para hablar del amor conlleva una dimensión ideológica. El diálogo metaliterario que se establece en el texto resulta atrayente a los sectores más cultos de la audiencia (aún ávidos lectores del poesía tardo medieval a través de las reimpresiones de cancioneros), a la vez que refuerza una de las ideas básicas del drama barroco: la proyección de una tajante división entre amos y criados basada en el uso del lenguaje y la percepción que cada uno de ellos tiene del amor. La visión platónica de galanes y damas, delineada mediante los principios del amor cortés, se opone a la carnal de los criados, de tal modo que ninguna de las dos partes alcanza a entender el punto de vista de la otra, lo que supone prueba irrefutable de una de las ideas más repetidas en la comedia: la jerarquización social es consecuencia natural de unas diferencias de origen divino. Los criados (en el escenario y en el corral) se burlan del ridículo idealismo de unos amos que hablan y aman en un registro anticuado e ilógico. Por su parte, los amos se burlan de unos sirvientes que no alcanzan a entender sus pasiones, pues cómo mostraba la poesía del XV, sólo los nobles pueden sentir verdadero amor. .

## OBRAS CITADAS

Alonso, Álvaro. Introducción. *Poesía de Cancionero*. Madrid: Cátedra, 1995. 9-59.

José Prades, Juana de. *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos*. Madrid: CSIC, 1963.

Manrique, Jorge. *Poesía*. Barcelona: Crítica, 1993.

March, Ausias. *Obra poética completa*. Vol. I. Madrid: Castalia, 1979.

Miguel Magro, Tania de. "Estudio y edición crítica de *Los engaños de un engaño y confusión de un papel* de Agustín Moreto." Diss. Stony Brook U, 2005.

*Poesía de Cancionero*. Ed. Álvaro Alonso. Madrid: Cátedra, 1995.

Profeti, María Grazia. "Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro." *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*. Ed. Ángel Garrido Gallardo. Tomo I. Madrid: CSIC, 1985-6. 673-82.

Suñen, Luis. Introducción. *Estudio y poesías completas*. De Jorge Manrique. Madrid: Edaf, 1980. 11-155.

Van Beysterveldt, Antony. "La inversión del amor cortés en Moreto." *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de la Cultura Hispánica* 283 (1974): 88-114.

### Notas:

- [1] Sobre la fechación de esta comedia consultar: Tania de Miguel Magro, "Estudio y edición crítica de *Los engaños de un engaño y confusión de un papel* de Agustín Moreto," diss., Stony Brook U, 2005, 11-16
- [2] Véanse, por ejemplo, los consejos de Andreas Capellanus para que el noble no malgaste su tiempo con las plebeyas, sino que las fuerce.
- [3] Todas las citas de *Los engaños de un engaño* provienen de la edición crítica incluida en mi tesis doctoral.
- [4] Compárese el uso de la religio amoris en Moreto con "Missa de amor que hizo Suero de Ribera" en *La poesía cancioneril del siglo XV*. Vervuert: Iberoamericana, 2004. pp. 343-8.
- [5] Sobre el recurso de la hipérbole sacra véase el artículo de María Rosa Lida de Malkiel "La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV" en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*. Madrid: Ediciones Porrúa Turanzas, 1977. 291-309.

© Tania de Miguel Magro 2007

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

