



Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de pregrado
Departamento de Literatura

“El artificio metateatral y su labor como resguardador del decoro en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina”

Informe final para obtener el título de Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica con
mención en Literatura.

KAREN GABRIELA TEGTMEIER FUENTES

Profesora guía

JÉSSICA CASTRO RIVAS

Seminario de grado: «*Teatro barroco: Obras, representación, géneros y recepción*»

Santiago de Chile, 2018

ÍNDICE

Índice	2
Agradecimientos.....	3
Introducción	4
1. Taxonomía genérica	9
1.1 Rasgos del subgénero palatino	9
1.2 Comedia de secretario	16
2. Concepciones teóricas que articulan el análisis de la comedia	18
2.1 El artificio metateatral y sus representaciones	18
2.2 El concepto de decoro	21
3. Análisis de las escenas metateatrales	25
3.1 Metateatralidad clásica por Serafina representando en el jardín	25
3.2 Enroque de traje y nueva identidad	34
3.3 Cortejo velado: Metateatralidad en el sueño fingido de Madalena	38
3.4 La representación nocturna de Don Antonio en el jardín	52
4. Conclusiones finales.....	56
5. Bibliografía	61

AGRADECIMIENTOS

El camino para dar término a esta tesina se hizo más largo de lo que había pronosticado cuando me embarqué en la tarea de cursar mi seminario de grado. Sin embargo, la lista de personas que estuvieron a mi lado en este recorrido no creció, son los de siempre a los que tengo que agradecer. En primer lugar a mi profesora guía, Jéssica Castro, por esforzarse en decirme sus correcciones y sugerencias del modo más amable posible, sobre todo las veces que fui terca a pesar de, posiblemente, estar equivocada, por mantener la calma y seguir enfocada en su labor pedagoga que aconseja, edifica y enseña.

Agradezco al departamento de española, al profesor Francisco Cuevas por siempre dar ánimos y tener una sonrisa que regalar. A Ariel Nuñez por haber sido tan generoso en compartir conmigo sus conocimientos y los textos teóricos que tanto me sirvieron, por tener tanta disposición a conversar cuando tenía dudas debido al surgimiento de alguna nueva interpretación.

También quiero agradecer a mis amigos de la universidad que vivieron este mismo proceso y que por lejos son los que mejor comprendieron las frustraciones y alegrías que implicó este proceso: Sofía, Graciela, Daniel, César, Catalina, María Angélica y Josefina, por su amor y amistad, gracias.

No puedo olvidar mencionar a Michela, Paula e Ignacia por su ayuda corrigiendo mis vergonzosas traducciones y también por su apoyo leal cada vez que ha sido necesario.

Agradezco a mi familia, padres y hermanos, porque a pesar de la distancia siento su cariño infinito que me alienta a ser feliz cada día, así como nos gustaría que los otros de nosotros lo sean.

Por último quiero dar las gracias a Patricio Correa, es un agradecimiento por muchísimas cosas, pero lo resumiré en un gracias por amarme y lograr demostrarlo cada día.

INTRODUCCIÓN

En esta tesina abordaré una comedia escrita y representada en el siglo XVII, este periodo histórico se caracteriza por la traslación del renacimiento hacia el barroco que posee una estética del desborde, esto significa que el arte traspasa más allá de su materialidad, pretende impregnar y sacudir al que lo contempla. El arte durante este siglo en España fue próspero en muchas de sus aristas y se le otorgaba una importancia crucial, que lo convertía en parte del diario vivir de los ciudadanos de ese entonces. Entre todas las artes que florecían en este periodo el teatro fue uno de los más abundantes, tanto por su producción y la cantidad de gente que disfrutaba de sus funciones, Tal como Orozco (1969) comenta: “El teatro en esta época es diversión y espectáculo en el sentido actual de la palabra. Es una exigencia o necesidad de la vida de aquel tiempo” (p.27). El teatro se convierte en el espectáculo favorito de ese entonces, si bien esto le brindaba un público seguro y cuantioso, tanta popularidad también traía consigo algunas dificultades, como señala Adam (1948) entonces los autores se enfrentaban a un público que amaba la variedad de efectos y las intrigas sobrecargadas, asisten al teatro por placer y esperan experimentar una amena jornada, por esto es que también exigen que los artistas cumplan con sus expectativas. Esto se debe a que con el surgimiento de la Comedia nueva se diversifica el público que asiste a ver las obras dramáticas por lo que crece el espectro al que se debe complacer. El teatro sí podía con la presión de realizar un buen espectáculo ya que entonces es un arte profesionalizado, cuenta con todo un equipo de producción, actores, actrices, tramoyistas, ingenios y autores¹, también está regido por convenciones dramáticas que le otorgan unidad y estructura. En este contexto cultural surge la obra que escogí para estudiar en este informe. La obra en la que se centrará este estudio es *El vergonzoso en palacio*, una comedia cómica que cuenta con 3.956 versos repartidos en 3 actos, es de la autoría de Tirso de Molina, uno de los dramaturgos más importantes de este centenio, parte de la tríada dorada compuesta también por Lope de Vega y Calderón de la Barca.

La comedia barroca se caracteriza por ser compleja debido a la cantidad de enredos que van organizan la trama, debido a estas situaciones escabrosas los personajes de ellas

¹ Entiéndase ingenio por el actual dramaturgo y autores por lo que hoy es conocido como director.

deben recurrir a invenciones ingeniosas para poder concretar sus deseos, pero teniendo cuidado de no perjudicar su decoro, que perfila como deben ser y actuar según el tipo de personaje que son, no serán las mismas exigencias para una dama que para el gracioso o el galán. Tras mi lectura y estudio de la obra he decidido intentar demostrar la siguiente hipótesis: propongo que en *El vergonzoso en palacio* es la metateatralidad el artificio que escogen los personajes para poder llevar a cabo acciones que podrían resultar perjudiciales para su decoro, de este modo su honra no resulta dañada ya que la resguardan con el artificio metateatral que tiene el efecto de impregnar de ficción las acciones llevadas a cabo desde su estructura. También propongo que la metateatralidad presente en la comedia propicia el carácter lúdico, el equívoco y el enredo, rasgos imprescindibles en las comedias cómicas del Siglo de Oro, que invita a los personajes a ser ingeniosos para resolver las pruebas que complican sus objetivos. Para poder desglosar esta hipótesis tendré que ir esclareciendo algunas interrogantes, primero será fundamental demostrar que hay metateatro en la comedia, para esto se necesita saber qué es el metateatro y de qué maneras se presenta. Existe un metateatro muy evidente que es cuando en una obra dramática se inserta un fragmento teatral ajeno, pero a mí parecer la metateatralidad puede expresarse más allá de esta limitación y por esto propongo que está presente en la comedia de *El vergonzoso en palacio*, donde el metateatro no solo se expresará incorporando una escena teatral dentro de la obra principal, sino que abordará múltiples representaciones del fenómeno.

Una de las características primordiales de las comedias áureas, como ya dije, es que estas son dinámicas, esto se debe a la cantidad de equívocos que las componen, son tantos los enredos que se producen en ellas que los personajes deben ser ágiles y astutos, a cada momento deben ir enfrentando situaciones que pueden ser confusas y resultar inverosímiles. A pesar de que el público de entonces estaba acostumbrado a soluciones un tanto inverosímiles igual llegó a cuestionar algunas de las tramas de estas comedias, *El vergonzoso en palacio* fue una comedia criticada por los espectadores del periodo, en *Los cigarales de Toledo*, una miscelánea realizada por Tirso compuesta de obras dramáticas y una obra marco en la que los personajes que asisten a verlas discuten acerca de las tramas de cada una de ellas, Tirso inserta algunas de las críticas que ha recibido realmente por sus obras y las contesta según los preceptos con los que él elabora su teatro. Un tema que él incluye en la comedia *El vergonzoso en palacio* y que fue reprobado por algunos espectadores es el

siguiente: “Parece imposible pudiese disponerse una dama ilustre y discreta a querer tan ciegamente a un pastor, hacerle su secretario, declararle por enigmas su voluntad, y, últimamente arriesgar su fama a la arrojada determinación de un hombre tan humilde” (p.24). Ante esto Tirso contesta que la comedia debe transcurrir de esta forma vertiginosa debido a que el tiempo de representación no se corresponde a días, sino a un par de horas, en las que se debe comprimir circunstancias que en realidad suelen trascurrir en semanas o meses. Los espectadores del teatro barroco debiesen reconocer estas convenciones, pues lo importante en el arte no es que sea verdadero, sino verosímil. El dramaturgo dice que: “no se le puede negar a la pluma lo que se le permite al pincel” (p. 144), con lo que quiere decir que, así como una escena puede ser plasmada en la instantaneidad de una imagen, no es menos válido que una historia de amor que puede durar meses sea retratada en tres horas de representación, pues lo importante en el caso de una obra dramática es que sea entretenida para quienes asisten a verla. Por esto es central que en una comedia haya enredos, esto permitirá que todo se conduzca de forma más activa lo que mantiene al público concentrado y deseoso de conocer cómo se irán resolviendo las complicaciones. Desde mi perspectiva el metateatro es una de las herramientas que Tirso utiliza para propiciar el enredo en la comedia, así que esto también tendrá que ser justificado en el proceso de análisis de las situaciones que son metateatrales según mi parecer.

Lo último que planteé en mi hipótesis es que el metateatro presente en la comedia de *El vergonzoso en palacio* se hace cargo de mantener intacto el decoro de los personajes, debido a que precisamente cuando estos se enfrentan a situaciones riesgosas para su honra hacen uso del artificio metateatral. Quiero aclarar que si bien es la convención áurea la razón por la que el decoro no corre riesgo realmente, y que por tanto puede sonar inadecuado plantear esta hipótesis que ya parece respondida, lo que propongo es que el metateatro es el artificio escogido para que se lleven a cabo las premisas de las convenciones teatrales del periodo, no es que por sí solo proteja la honra, sino que bajo el alero de la convención es el metateatro la herramienta usada para evitar el perjuicio de la honra.

Estos serán los supuestos que me guiarán en el análisis de la comedia, seleccionaré todos los fragmentos que presentan instancias metateatrales y los analizaré según lo expuesto:

cómo se expresa el metateatro en las escenas y cómo se encarga de resguardar el decoro de los personajes que lo utilizan a su favor.

Antes de comenzar con los capítulos de investigación explicaré en que consiste la trama de esta comedia:

Primer acto

Están el duque de Averó con el conde de Estremoz de cacería, mientras vigilan la aparición de algún animal el conde desenvaina de forma intempestiva su espada y desafía al duque quien sorprendido por este arrebato pregunta cuál es el motivo de tal reacción. El conde le explica que ha llegado a sus manos una carta firmada por el duque en la que solicita a su criado de confianza que le de muerte a su señor, el conde, y que luego será bienvenido en la corte de Averó por sus servicios. Cuando el duque niega haber escrito tal petición llega un servidor de la corte a informar que han descubierto que Ruy Lorenzo, secretario personal del duque ha cometido traición timbrando esa misiva con la firma real. Por un aparte del conde nos enteramos que ha despreciado a la hermana de Ruy Lorenzo tras gozarla y que entiende que este intento restaurar su honor por medio de su muerte.

Cambia el escenario hasta la aldea donde se encuentra Mireno, un joven pastor que desea emprender viaje a otras tierras para alcanzar sus ambiciones, inicia el trayecto con su amigo Tarso, de camino se encuentran con Ruy que viene escapando de los servidores del duque. Ambos conversan y descubren que cada uno quiere ir al lugar del que el otro huye así que deciden cambiarse de trajes para continuar sus caminos sin inconvenientes. Mireno decide también cambiar su nombre, pues cree que el suyo no es adecuado para un ambiente palaciego, así que se rebautiza como Don Dionís de Portugal. Él solo alcanza a avanzar un poco y es apresado por los servidores del duque que lo confunden con Ruy por que lleva puesto su traje. Una vez en el palacio de Averó Mireno es llevado frente al duque, entonces le dice que se han equivocado y cuenta lo que le ha ocurrido en el camino, a pesar de esta explicación como no confiesa el lugar donde Ruy se ha ocultado lo apresan. Cuando se defiende es observado por Madalena y Serafina las hijas del duque, quienes se sorprenden por la gallardía y educación de este sujeto. Por otro lado Don Antonio, conde de Penela, se encuentra visitando a su prima Juana que sirve en la corte, esta pronto a irse hasta que ve a

Serafina y se encandila con su belleza, pregunta a su prima por la dama y se entera de que ya está comprometida con el conde de Estremoz, pero igualmente decide quedarse unos días más en el palacio para poder cortejarla.

Segundo acto

Comenzando el segundo acto se encuentra Madalena divagando sobre la posibilidad de haberse enamorado de Mireno, pues ha decidido interceder ante su padre para que lo liberen. Él piensa que ella ha estado muy melancólica los últimos días, producto de su reciente compromiso con el conde de Vasconcelos, como lo único que quiere es contentarla accede a liberar al prisionero. Mireno acude donde Madalena para agradecerle su favor y le cuenta que ahora podrá ir a enlistarse para la guerra, ella se horroriza con la idea de que él se aleje así que lo convence de quedarse con el puesto de secretario que se encuentra vacante, pero cuando le solicita el favor a su padre él le cuenta que el puesto ha sido ocupado. Entonces Madalena usa su ingenio y solicita que Mireno sea su secretario personal ya que ella debe practicar su escritura para enviar cartas a su prometido. Una vez más el duque accede a sus peticiones. De manera paralela Don Antonio se ha quedado en la corte bajando su rango al de secretario del duque para poder observar a Serafina y en algún momento declararse. Cuando Mireno se convierte en el secretario de Madalena sospecha del amor que ella siente, pero la vergüenza siempre consigue callarlo cuando está a su lado y tiene la oportunidad de preguntar al respecto. Durante este acto ambas parejas, Mireno-Madalena, Don Antonio-Serafina, comienzan a vivir distintas situaciones de cortejo indirecto, siempre a escondidas o con palabras enigmáticas, esto es lo que acontece en palacio mientras que en la aldea Lauro, el padre de Mireno, cuneta a Ruy Lorenzo que él es en realidad el exiliado duque de Coimbra, y que por ende su hijo es en realidad Don Dionís de Portugal, por lo que es noble de nacimiento.

Tercer acto

Durante el último acto Madalena emprende acciones más osadas para conseguir alguna palabra de amor por parte de Mireno, pero se lleva muchas decepciones porque a él no deja de consumirlo la vergüenza e inseguridad. Así que ella toma la decisión de ser directa y lo cita a través de una carta para que asista al anochecer a su balcón. Por otro lado, Don

Antonio ha sido rechazado por Serafina, quien le dice que no podía esperar que bajando su rango jerárquico ella fuese a fijarse en él. Despechado, decide vengarse y engaña a Serafina haciéndose pasar por el hombre que ella desea conocer. En este acto llega Lauro a palacio dispuesto a restaurar su posición, el duque lo presenta a sus hijas dichoso, y aquí ellas enfrentan a su padre, Madalena dice que ama a Mireno, y Serafina se entera del engaño por parte de Don Antonio. Lauro dice que Mireno es su hijo, así que puede casarse con Madalena sin problemas, mientras que Serafina es comprometida con Don Antonio, para restaurar su honra. Con los compromisos de boda se acaba la comedia *El vergonzoso en palacio*.

1. TAXONOMÍA GENÉRICA

1.1 rasgos del subgénero palatino

Para poder realizar el análisis de los conceptos esenciales para esta investigación es indispensable abordar las concepciones y códigos teatrales que regían durante la época del Siglo de Oro en España, estas normativas estructuran a la comedia *El vergonzoso en palacio*. Durante el Siglo de Oro español se desarrollaba el movimiento barroco que promovía la mixtura, contrario al renacimiento que apreciaba las proporciones y la pulcritud, el barroco privilegiaba el exceso y el atiborramiento de ideas en una sola pieza. Durante este periodo se afianzo la Comedia nueva, que es una respuesta hasta la entonces preponderante comedia clásica, aquella que estaba influenciada por los preceptos dramáticos del periodo antiguo. La Comedia nueva es un aire fresco que revoluciona el teatro, su punto culminante de instauración fue gracias al *Arte nuevo de hacer comedias* escrito por Lope de Vega en el año 1609, en él se proponen las nuevas convenciones dramáticas con las que debiese cumplir el teatro de entonces para ser Comedia nueva. Otro factor importante de este cambio cultural es que implicó una apertura del arte respecto al público al que estaba dirigido, como comentan Oleza y Antonucci (2013): “La Comedia nueva fundamenta su legitimidad no en los cánones clásicos sino en la primacía del gusto del público, y no en el público más docto y entendido, sino en el del vulgo que es capaz de sustentar con su dinero y con su apoyo el éxito” (p.691). El público que asiste a las representaciones de estas comedias se ha diversificado, siguen

asistiendo los estamentos más cultos y nobles, pero ahora en compañía de los segmentos más populares que han tenido hasta ese momento menos acceso a la cultura. Esta mixtura que produce la Comedia nueva no se limita únicamente a los espectadores, también aparece en la mezcla de lo trágico y lo cómico, lo fingido y lo verdadero. Estas combinaciones dan pie a la estipulación de nuevos subgéneros dramáticos con lo que los preceptos clásicos se vuelven difusos. Aun así durante el Siglo de Oro se reconocen dos grandes géneros: comedia y tragedia, de ellos provendrán divisiones subgénericas que darán especificidad a cada obra dramática.

Ignacio Arellano (1955) explica la importancia de leer una comedia del Siglo de Oro comprendiendo las convenciones propias de su contexto, sobre esto dice que:

Un principio que parece básico es la necesidad de recuperar los códigos de emisión de la Comedia nueva, y adaptarlos a nuestra lectura e interpretación. Esto exige, por un lado, establecer en lo posible una estrategia de lectura y por otro, tener lo más claro que podamos el marco general que nos permita examinar esos códigos de emisión y recepción, los cuales incluyen como punto esencial los modelos genéricos y las convenciones a que obedece la escritura del teatro en el XVII. (p.126)

El mismo autor dice que son los géneros dramáticos los vértices esenciales para llevar a cabo un estudio en torno al teatro áureo español, los grandes géneros son opuestos entre sí: uno provoca la risa y el otro conmiseración y temor. Pareciera que son dos categorías muy distanciadas, pero comparten muchos elementos en común, sus temas suelen ser los mismos, lo que cambia es la manera en la que se solucionan sus enredos, Arellano da como ejemplo la confusión que produce el tema del honor dependiendo del tipo de género dramático en el que se encuentre expresado, dice sobre esto que dependerá de si se está en el contexto de una comedia cómica o sería el tratamiento que se otorgue a ciertos temas. No será igual el desenlace respecto al honor en una tragedia que en una comedia, mientras que en la primera este tema siempre esté en favor de propiciar el riesgo trágico, en la comedia el tema del honor sirve para generar el enredo y permitir que los personajes demuestren su ingenio para que este no sufra daños. Puede ocurrir que hallan obras del Siglo de Oro en las que no sea tan evidente a que género pertenecen, podría ocurrir que la obra sea amena y lúdica en su desarrollo y que aun así acabe de una forma trágica, a pesar de esta confusión Arellano (2010) concluye que lo que existe son comedias con rasgos propios de la tragedia, y viceversa,

tragedias con elementos cómicos, o sea que siempre habrá un género privilegiado por sobre el otro. Podrá haber una comedia con síntomas serios, así como puede existir una tragedia que incluya escenas cómicas, sin embargo esto no las convierte en un híbrido indefinido debido a que uno de los rasgos será más latente que el otro. Siguiendo con la lectura de este mismo autor establezco que en la obra de *El vergonzoso en palacio* no hay riesgo trágico, a pesar de haber escenas que podrían resultar peligrosas para el honor de sus protagonistas estas siempre acaban de manera positiva, Arellano (2010) dice que “la comedia risible nunca es tragicomedia porque no admite propiamente dimensiones trágicas” (p.13), de tal modo ocurre en esta obra que es netamente cómica, por su adherencia al género podrá generar situaciones que comprometan la honra, pero esta nunca se verá dañada, pues los personajes siempre encontrarán artificios (como el metateatro) que les permitan sortear airosoamente las amenazas.

No hay dudas de que *El vergonzoso en palacio* es una comedia cómica, el género cómico se subdivide en categorías, una de ellas es el palatino al que pertenece la obra que estoy estudiando. La evolución genérica desde la formación de la Comedia Nueva ha permitido establecer una taxonomía que distingue subgéneros. A fines del siglo XVII Bances Candamo en su *Teatro de los teatros* identifica comedias historiales que son aquellas que relatan acerca de sucesos históricos reales y las amatorias, que se centran en la ficción, sin fundamento en la verdad. Las amatorias se dividen en dos tipos más: las de capa y espada² y las de fábrica, estas últimas se corresponde a lo que hoy se denomina comedia palatina.

La definición que entrega Bances Candamo (ed. 1970) sobre este tipo de comedias es la siguiente:

Las de fábrica son aquellas que llevan algún particular intento que probar con el suceso, y sus personajes son reyes, príncipes, generales, duques, etc., y personas preeminentes sin nombre

² Las comedias de capa y espada según Bances Candamo (ed. 1970) “son aquellas cuyos personajes son solo caballeros particulares, como don Juan y don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo” (p.66). Desentrañando la definición de Bances, Arellano (1998) dice que las comedias de capa y espada “son aquellas de tema amoroso, que pone en escena los amores de damas y caballeros particulares, es decir, que tiene personajes de clase media, no grandes príncipes, como la tragedia, ni tampoco plebeyos, como el entremés; personajes de la misma época que el dramaturgo y el público, que visten las ropas del tiempo y que viven unas aventuras bastante enredadas, llenas de engaños, errores de personajes, persecuciones de padres enfadados, desafíos y duelos de honor, etcétera” (p. 13). Algunas comedias de capa y espada son: *La dama duende*, *Mañanas de abril*, *También hay duelo en las damas* de Calderón de la Barca, *Lo que pasa en una tarde* y *La noche de San Juan* de Lope y *En Madrid y en una casa* de Tirso.

determinado y conocido en las historias, cuyo artificio consiste en varios acasos de la Fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores y, en fin, sucesos extraños, y más altos y peregrinos que aquellos que suceden en los lances que, poco ha, llamé caseros (p. 66)

La definición de Bances Candamo es una primera aproximación a lo que son las comedias palatinas, en este caso amerita una revisión más profunda, así que para revisar rasgos puntuales de la comedia palatina recurriré a autores que han realizado estudios más contemporáneos acerca de este subgénero. Zugasti³ ha realizado un estudio bastante exhaustivo sobre el tema identificando los rasgos fundamentales de la palatina, procederé nombrando las características que él reconoce y ejemplificándolas con la comedia de *El vergonzoso en palacio* para así ver de manera directa su pertenencia al género.

Uno de los rasgos de la comedia palatina es que esta presenta un carácter lúdico, en el que transcurren durante la trama muchos enredos, engaños y obstáculos que ponen a prueba el ingenio de los personajes. En *El vergonzoso en palacio* los acontecimientos se desarrollan con estas características, por ejemplo, el amor entre Madalena y Mireno que es entre desiguales conlleva a que Madalena deba recurrir a su astucia para tramar encuentros con su amado, como ejemplo de su ingenio es que ella debe servirse de un lenguaje velado las veces que intenta decir a Mireno que está interesada en él, sin embargo a él siempre lo vence la timidez y la duda sobre la verdad que esconden las palabras de la dama así que por esto se retarda la unión de los amantes. Otro enredo presente en esta comedia es cuando Don Antonio engaña a Serafina al hacerle creer que el hombre que aparece en un retrato que él ha dejado caer con la intención de que la dama lo tome es Don Dionís de Portugal, cuando en realidad es la misma Serafina pero vestida de varón, Don Antonio en este acaso hace uso de todo su ingenio y urde el enredo en su favor. Muchas veces las tramas de las comedias del Siglo de Oro se tornan un tanto inverosímiles, parece exagerado e imposible que los amantes se enamoren en tan poco o tiempo, o en el caso de esta comedia que Serafina se enamore de sí misma sin percatarse es difícil de creer. Sobre el tema de la verosimilitud Arellano (1998) explica que la exigencia de esta debe ser relativizada según el género dramático que se esté tratando. En la comedia cómica se produce “un tipo de coincidencias inverosímiles pero

³ Para más información acerca de la comedia palatina ver: Weber de Kurlat (1975), Oleza (1997).

necesarias para la densificación económica de enredo” (p.23), en resumen el exceso de inverosimilitud otorga a las comedias palatinas la dosis de entretención que las caracteriza,

Destaca Zugasti que la comedia palatina se inserta dentro de una corriente idealista, en la que se crea un clima de fantasía cortesana. La acción principal de este tipo de obras suele transcurrir en los espacios del palacio, sus salas y jardines, Los personajes son de la alta nobleza como duques, reyes, condesas que se relacionan con sus subalternos como los lacayos, pastores y secretarios. En la comedia de *El vergonzoso en palacio* se crea este ambiente cortesano, la mayor parte del enredo de la obra transcurre en el espacio palaciego, también cumple con la característica de los personajes, está el duque de Averro con sus hijas, que son damas cortesanas, y también los personajes de la villa como Lauro, Tarso y el mismo Mireno que llega a la corte, pero que es ajeno a ese espacio. Se unen estos dos mundos por el amor que nace entre Madalena y Mireno.

Otro aspecto de las comedias palatinas es que en ellas se crea una distancia espacial respecto a los espectadores de la época. Por lejanía espacial

Se entiende todo escenario exterior a Castilla. En reinos limítrofes (como Cataluña, León o Navarra) se intensifica el exotismo con la lejanía temporal, y el argumento se desarrolla, por ejemplo, a fines de la Edad Media. En comedias ambientadas en otros países europeos la imprecisión temporal basta para evitar la identificación con lo cotidiano.” (Galar, 2003, p.36)

Toda comedia que ocurra en un lugar fuera de Castilla estará cumpliendo con esta particularidad palatina. Debido a este alejamiento se produce un componente de carácter exótico debido a que todo lo alejado del lugar de residencia de los espectadores de las comedias españolas es ajeno a su vida cotidiana, el exotismo también se puede vislumbrar en la onomástica de los nombres de estas comedias, que suelen ser inusuales. La acción en *El vergonzoso en palacio* transcurre en Averro, una corte ubicada en Portugal, lugar distanciado de Castilla, así que su entorno resulta exótico para los espectadores de la comedia. También hay una onomástica distintiva, nombres como Mireno, Tarso y Serafina no son comunes en la España cotidiana.

Una característica constante en las comedias palatinas es la generalización del agente cómico, con esto me refiero a que la labor de producir comicidad ya no recae únicamente en los personajes bajos de la comedia, o sea los criados y criadas que suelen cumplir con el rol

tipo del gracioso, sino que también damas y señores pueden ser generadores de comicidad. En el caso de *El vergonzoso en palacio* la comicidad de los nobles radica principalmente en Mireno, quien es agente cómico cuando se turba por la vergüenza y comienza a cavilar dudoso, también Madalena hace uso del humor cuando lleva a cabo su escena metateatral, donde actúa fingiendo estar dormida, produciendo el desconcierto en Mireno son algunos ejemplos de este rasgo. En esta comedia se mantiene distanciado el humor de los criados con el de los nobles, como comenta Arellano (1994):

Se ha extendido en la crítica la visión del gracioso como personaje radicalmente enfrentado al mundo de los señores, marcado por la negación del código caballeresco del amor idealizado y del rígido honor que (se supone) caracteriza a los nobles. La comicidad del gracioso se suele concebir como una función especializada que se basa en gran parte en esa negación, crítica o parodia, del código de conducta señorial, el cual sustenta la «veta noble» de la comedia, cuya esencia (es otra opinión muy corriente) se cimenta en el famoso imperativo del honor (p.103-104).

Podemos ver cómo esto se presenta en esta comedia, donde el humor del gracioso, que es Tarso, es mucho más vulgar y abyecto que el de los señores, acá un a cita de cuando Tarso dice a Melisa, su amada, que la ha echado de menos:

¿Qué tenéis bueno, Melisa,
que no alabase mi canto?
Copras os compuse al llanto,
copras os hice a la risa,
copras al dulce mirar,
al sospirar, al toser,
al callar, al responder,
al asentarse, al andar,
al branco color, al prieto,
a vuestos desdenes locos...
¡al escopir y a los mocos
pienso que os hice un soneto! (vv. 189- 200)

En estos versos se evidencia que el humor realizado por Tarso es más burdo, ningún galán diría a su dama que le ha escrito un soneto a sus mocos y escupos, por esto es que los dichos de Tarso se contraponen a la escena de cortejo típica de un galán.

Finalmente, otro rasgo infaltable en las comedias palatinas es el amor, especialmente el amor entre desiguales. La existencia de este tipo de amor permite que en la comedia se genere el enredo, que pone a prueba el ingenio y astucia de los personajes. Para Eva Galar el amor es el tema más importante de este tipo de comedias, explica:

Tanto la lejanía espacio-temporal como la alta alcurnia de sus protagonistas oponen las palatinas a las comedias de capa y espada (...) pero pueden darse en otros géneros, como el histórico, hagiográfico o trágico..., es decir, dentro de convenciones distintas, y con objetivos diferentes. Por ello es necesario acudir a otros criterios que delimiten el género palatino frente a otros géneros, como el tema principal amoroso. (p. 37)

Según Galar el tema amoroso es el principal distintivo de la comedia palatina, ya que sus otras características son compartidas por otros géneros. El amor también es un tema importante en otras comedias del Siglo de Oro, pero coincido con Galar en que en la palatina la relevancia del tema amoroso es tratado con mayor detención que en otras comedias. De la misma opinión es Florit (2000), quien no duda en reconocer esta cualidad en *El vergonzoso en palacio*

En *El vergonzoso en palacio*, como en todas las de su género, el amor es el móvil de la acción dramática. No hay, por consiguiente, que buscar ese móvil en los temas políticos ni históricos, aunque se alejen de *hic et nunc* para localizar sus piezas en lugares un tanto remotos o más cercanos transitados a veces por personajes de la Historia; la clave de arco de las comedias palatinas, insisto, son los sucesos amorosos protagonizados por personajes que pertenecen a dos clases sociales: la de los nobles y la de los subalternos, fundamentalmente secretarios. (p. 73)

En *El vergonzoso en palacio* conocemos el amor entre Madalena, hija de un duque y Mireno, secretario de la dama. Se produce el amor entre desiguales y con esto propicia la acción central de la comedia y desencadena los obstáculos que pondrán a prueba el ingenio de los amantes, especialmente en el caso de Madalena, quien según Florit, “al igual que las otras protagonistas de comedias palatinas, sufre un proceso agudo de alienación, propio de quien se enamora, lo que le llevará a perder esa condición de discreta, de juiciosa, y a actuar de un modo inquisitorial y dominante” (2000, p.74). Madalena tomará un rol activo en la comedia urdiendo los planes para que Mireno le declare su amor. Esta inversión de los roles no atentan contra el decoro por estar insertos en el subgénero palatino, que permite con libertad este tipo de actuar, pues esto propicia el juego, el equívoco, el enredo que es central para la realización de este tipo de comedias.

1.2 Comedia de secretario

La comedia de *El vergonzoso en palacio* está adscrita a otro subgénero en este caso uno que proviene del ya subgénero palatino, este es el de las comedias de secretario. Este tipo de comedias tienen por protagonista a un varón que es servidor de cortesanos cumpliendo

la labor de secretario. El secretario se encarga de escribir la correspondencia del palacio principalmente, por esto es que conoce todos los temas importantes, entre ellos secretos, de la corte a la que sirve. Suelen haber dos tipos de temáticas en estas obras, la primera es que el conflicto principal se produzca porque el secretario revele o sea acusado de revelar información privada, pues en su nombre va indicada su tarea, el secretario es quien guarda los secretos de su señor, así que el primer tema de estas obras esta relacionando con el poder, que puede ser perjudicado por la mala labor del secretario. El segundo tema recurrente es el amor, ocurre cuando el secretario se enamora de una dama noble que no está a su alcance por la distinción jerárquica, él es un servidor de la corte mientras que ella es parte de la nobleza desde su nacimiento. Ambos temas tienen en común que es el honor lo que se expone a ser mancillado, en el caso de la revelación de secretos de un señor poderoso, el honor podría darse por perdido si es que esos secretos evidencian un mal actuar de sus dueños, y también el honor del secretario es expuesto, pues si él no ha revelado nada debe restaurar su honra encontrando al culpable. De este modo ocurre en *El vergonzoso en palacio* donde al comienzo de la obra Ruy Lorenzo, el secretario del duque de Avero, debe huir del palacio por haber escrito una carta falsa timbrada con el sello real. Este actuar es incorrecto porque haciendo mal uso del sello real expone el honor del palacio al que sirve, así que debe exiliarse del lugar por haber corrompido su labor de mantener los asuntos de sus señores en secreto. Por otra parte, si el tema es amoroso igual el honor se arriesga el honor a ser dañado ya que la diferencia de linaje entre ambos personajes, la dama y el secretario, censura que entre ellos se produzca un cortejo libre, este debe ser secreto para que el honor no se derroque. En la comedia de *El vergonzoso en palacio* el tema amoroso es el móvil, Mireno, el secretario de Madalena, la hija del duque de Avero se pretenden secretamente.

Aichinger (2013) menciona acerca del papel del secretario que:

El secretario ciñe espada y no rehúye el duelo armado (...) Pero donde más despliega su ingenio y fuerza manipuladora es en el uso de letras y voces luciéndose en academias amorosas, encaminando cartas secretas, inventando mensajes de sentido ambiguo, o también escondiendo palabras entre palabras. (p. 16)

Incongruentemente, Mireno no cumple con estas características, él es el vergonzoso que siempre se muestra inseguro respecto a las señales de Madalena. Se debate constantemente entre su deseo de ser amado por ella y el de no perjudicar las normas sociales que le prohíben pretender a una dama de tan alta y dispar alcurnia. En ningún caso admiramos

en Mireno a un galán seductor, con iniciativa y audacia. Incluso las palabras, arma propia del secretario, ya que es la herramienta con la que realiza sus labores, se le vuelven en contra, no las domina. Es Madalena quien se hace con estas herramientas para demostrar de manera sutil sus sentimientos. Eso podría deberse a que en realidad, Mireno no es un secretario, solo es un pastor que debido al azar pudo tomar tal puesto, pero jamás lo ha ejercido verdaderamente.

Otro rasgo que suele caracterizar a las comedias de secretario es que quien ocupa ese cargo desea ascender socialmente. La labor de secretario sería la idónea para estos anhelos ya que es quien más sabe acerca de los movimientos del palacio y su administración, es quien se encarga de organizar todas las disposiciones políticas de su señor y también conoce la importancia y el poder que posee cada persona de la nobleza con quien la corte a la que sirve se relaciona. Grilli dice que esta intención de ascensión social aparece en la comedia:

Efectivamente en *El Vergonzoso* están ya perfectamente delineados dos rasgos caracterizadores de la comedia de secretario. En primer lugar el principio del medrar, correlato a la nobleza innata del personaje que aspira a ocupar un lugar en el estamento nobiliario. Una aspiración que mantiene a pesar de su condición de letrado y su oficio que le coloca en un renglón apenas algo más elevado del de los criados y demás servicio de palacio. Otro elemento caracterizador, ya en un plan simbólico, es el recurso al juego de palabras entre la pluma, instrumento primordial del oficio, y las plumas, o alas, evidentemente postizas, que el secretario pretende vestir para subir a mayor estrado (p.666)

En la comedia que estudio sí acontece que Mireno desea subir socialmente, él expresa que quedarse en la villa a la que pertenece no le permitirá conseguir sus deseos y que por eso debe mudarse de lugar. Le parece bien quedarse sirviendo como secretario cuando Madalena le ofrece, en parte porque está agradecido de que ella hubiese intervenido para liberarlo, quizás también porque se siente atraído por ella y quiere mantenerse cerca, pero especialmente es porque Mireno desea surgir y ascender, quiere ser noble. Al no serlo de cuna la opción de servir como secretario es la más acertada para cumplir sus objetivos.

Uno de los dominios del secretario debe ser el uso de las palabras, el secretario es quien escribe, se hace cargo de comunicar desde su corte a otras los intereses de su señor. Elena del Río (1999) insiste en la idea de que la palabra es fundamental para la figura del secretario, comenta que:

(...) De todo ello resulta un tipo de relación de poder a través de la palabra. En consecuencia, ese rol no lo podía haber desempeñado un simple criado, porque el secretario tiene el poder del discurso, y por tanto de modificar las acciones y actitudes de otros personajes superiores a él en rango. Además, su posición presupone un mayor grado de confianza con la persona a quien sirve que otros criados de la casa, al guardar sus secretos.

Mireno es el secretario de Madalena para ayudarla en la escritura de cartas de amor para su prometido, el conde de Vasconcelos, en ese contexto de maestro, Mireno actúa conforme a su rol de secretario y se adueña de las palabras, pero cuando es quien pretende a Madalena pierde por completo ese dominio, y las palabras se convierten en enemigas, puesto que se queda mudo. Mireno expresa que cada vez que se encuentra en presencia de ella “Enojada la vergüenza / llega y tápame la boca” (vv. 2635- 2636).

El caso de esta comedia es bastante paradójico, ya que se produce una inversión de roles entre el secretario y la dama, donde él es cortejado por ella porque es incapaz de atreverse a responder de manera inmediata a las insinuaciones y señales que la dama le entrega. Será el metateatro el artilugio elegido para llevar a cabo esta contienda de cortejo amoroso entre estos personajes, y otros asuntos de la obra que iré revisando en sus capítulos correspondientes. Será analizado a la luz de su pertenencia genérica, ya que los códigos de esta permitirán revisar de manera más prolija los efectos del metateatro en su desarrollo.

2. CONCEPCIONES TEÓRICAS QUE ARTICULAN EL ANÁLISIS DE LA COMEDIA

2.1 El artificio metateatral y sus representaciones

En el presente apartado me enfocaré en presentar el concepto de metateatro según la perspectiva de algunos connotados estudiosos del tema, este motivo será esencial para el análisis de las escenas elegidas de la comedia.

Sin necesidad de acudir a una base teórica determinada lo primero que remite a mi mente cuando escucho el término metateatro es que se refiere a la instancia teatral en la que ocurre una representación dentro de la representación. Por ejemplo, yo estoy leyendo o viendo una obra de teatro con sus respectivos personajes y trama y de pronto, por un momento, los mismos personajes comienzan a actuar una obra de teatro ajena a la obra que

se estaba viendo en un comienzo. Generalmente la duración de esta nueva pieza es acotada, tan solo un fragmento de representación que luego se cierra para que la obra principal siga su curso. Si bien esta es la idea que primero se me ocurre al pensar en metateatro, tras la lectura de distintos textos he podido comprobar que no es la única definición de la metateatralidad, sino que este fenómeno se compone de diferentes formas de representarse dentro de la obra dramática.

Comenzaré a desentrañar el concepto de metateatro acudiendo a la definición que realiza Patrice Pavis en el *Diccionario de teatro*, la entrada para tal término dice: «Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto habla de sí mismo, se “autorrepresenta”» (1980, p. 288). Esto refiere a la idea más central de metateatralidad, que el teatro se autorrepresente atañe al ejercicio de introducir una representación dentro de la representación. En la misma entrada Pavis remite a la tesis de Lionel Abel (1963) sobre el metateatro donde se explica que este concepto no se refiere exclusivamente a la aparición de *teatro en el teatro*, sino que también es metateatro cuando “la realidad escrita aparezca como ya teatralizada” (p.289). Esto quiere decir que será también considerado como metateatral cuando un personaje de la obra finja ser otro, no únicamente cuando actúa como otro debido a que está haciendo una representación propiamente teatral dentro del contexto dramático, sino que también cuando se finja, pretenda o engañe a los otros personajes del drama sin estar representando una obra teatral. Basándose en esta premisa es que Abel afirma que *La vida es sueño* de Calderón de la Barca es “A play-within-a-play, and of the most subtle design” (p.71). La obra de Calderón no incluye en ningún momento una escena de *teatro dentro del teatro*, nunca sucede que los personajes en ella comiencen a representar un montaje teatral en sí, frente a un público y con una trama definida. Lo que sí ocurre es que en un debido momento, por órdenes del rey Basilio, todos comienzan a representar frente a Segismundo, haciéndole creer que lo que ha vivenciado en palacio ha sido tan solo un sueño, debido a esta estratagema Abel afirma que en *La vida es sueño* se produce *teatro dentro del teatro*, ya que sus personajes deben actuar un rol para así mantener en pie un montaje que haga creer a Segismundo que su experiencia de haber sido príncipe es ilusoria. La realidad de los personajes de la ficción comienza a teatralizarse, puesto que se configura un “montaje de la realidad” dentro de ella.

Otro autor que está de acuerdo con las premisas de Abel, al considerar que el metateatro va más allá que el *teatro en el teatro* (que él simplifica como *TeT*), es Hermenegildo (2002), para él el *TeT* es una de las formas de metateatro más obvias, pero no exclusiva. Sobre el metateatro dice que es

El mecanismo que, de un modo u otro, desdobra la ficción dramática en dos niveles: uno, el primero, el más aparente, el que está ocupado por la pieza misma, con su diégesis, sus personajes, sus didascalias; el segundo es aquel que articula y organiza una ficción contando con la existencia del primer nivel y trata de desbordarlo o, mejor, de explorarlo para ofrecer más posibilidades de hacer llegar el mensaje hasta el público espectador. (p.2)

Una de las primeras condiciones para hablar de metateatro es entonces que se cree una doble temporalidad, la de la obra que se está representado y la de una representación dentro de ella. Cuando digo representación no me refiero a una obra en sí misma, podría serlo, pero también es catalogable como metateatro un personaje que se disfraza o adquiere otra personalidad por un instante y se comporta como tal, sin la necesidad de recrear una obra de teatro. Esta doble temporalidad se distinguirá entre la que será denominada obra englobante o marco y la obra enmarcada, la primera corresponde a la obra dramática en sí, que en el caso de este análisis será la comedia *El vergonzoso en palacio*, la obra englobante entonces será toda la trama principal de la comedia, mientras que la obra enmarcada corresponderá a las representaciones metateatrales que suceden en ella. A estas expresiones metateatrales, Hermenegildo, las incluye en lo que él denomina una zona gris, ya que escapan al término obvio de metateatro, provocando una ampliación en sus peculiaridades. También refiere que existen dos posibilidades de decantamiento de la metateatralidad: por una parte el ya nombrado *TeT* (Teatro en el teatro) y el *TsT* (teatro sobre el teatro). En sus propias palabras, cada uno de estos apartados se refiere a:

El *TeT* es el teatro invadido por la teatralidad, es el teatro que se desdobra desde el punto de vista estructural, lo que implica, en cierto modo, un contenido que incluye «la representación de una pieza dramática» dentro de otra. El *TsT*, por otra parte, es la reflexión sobre el hecho teatral mismo y su historia, la teatralidad, los mecanismos que rigen la escena, etc. (p.3)

En el caso puntual de este estudio ambos apartados serán considerados en el análisis, en especial lo referido al *TsT* que es menos visible e identificable, y a mí parecer más presente en las estructuras metateatrales que aparecen en la comedia *El vergonzoso en palacio*.

Las últimas nociones de metateatro que incluiré para realizar el análisis de las escenas de la comedia son las que define Richard Hornby en su texto *Metadrama and perception* (1986). Según él, rara vez se le da al metadrama una definición adecuada, o las que le son dadas no destacan por ser precisas, esto se debe a la extensa variedad de representaciones metadramáticas existentes, en este aspecto Hornby coincide con Hermenegildo, en tanto no hay solo una especie de metateatro. Una definición que entrega dicho autor acerca de qué es el metadrama es la siguiente “puede ser definido como el drama acerca del drama; ocurre siempre y cuando el tema de una obra resulte ser, en algún sentido, el drama en sí mismo.” (1986, p.31)⁴. El teatro no solo se construye de la pieza literaria, también influye el disfraz, la escenografía, las identidades de los personajes, las intenciones del enredo dramático, etc. Por esto es que decir que el metateatro es una obra dentro de otra es demasiado incompleto, más adecuado es aseverar que hay una representación dentro de la representación, ya que esto involucra todos los elementos nombrados anteriormente.

En torno al metadrama Hornby construye una categorización que divide al fenómeno metateatral en cinco categorías:

- 1.- La obra dentro de la obra.
- 2.- La ceremonia en la obra.
- 3.- El juego de roles en el rol.
- 4.- Las referencias literarias y de la vida real.
- 5.- Autorreferencia⁵

Para el análisis de esta obra solo tres de estas categorías serán aplicables, las número 1, 3 y 5. Hornby recalca que las categorías de metateatralidad que él reconoce no siempre serán halladas de una forma pura, muchas veces estarán mezcladas entre sí en una misma escena con propiedades metateatrales.

2.2 El concepto de decoro

Para efectos del análisis de esta comedia también será necesario conocer el concepto de decoro, ya que el estudio se centrará en rastrear las características metateatrales en las

⁴ La cita en el original de habla inglesa es así: “Metadrama can be defined as drama about drama; it occurs whenever the subject of a play turns out to be, in some sense, drama itself”.

⁵ En la edición inglesa: 1) the play within the play 2)The ceremony within the play 3) Role playing within the role 4) Literary an real-life reference 5) Self reference.

escenas seleccionadas de la comedia para posteriormente constatar de qué manera el metateatro funciona como un resguardador del decoro de los personajes según lo planteado en mi hipótesis, donde expreso que el decoro enfrenta situaciones en las que es expuesto a ser dañado y sin embargo no sufre perjuicio alguno, según mi lectura esto se debe a que el artificio metateatral se encarga de encubrir las acciones que los personajes realizan, pero para poder comprender mejor esta afirmación será imprescindible desentrañar las particularidades del decoro según las convenciones dramáticas del Siglo de Oro.

El decoro se compone de diferentes motivos, así lo expone Chevalier (1993):

Puede significar cierta inclinación virtuosa que impulsa al hombre a conducirse con arreglo a unos valores esencialmente morales (...) por otra parte, de manera más específica, el concepto horaciano de conformidad con la naturaleza y verosimilitud de los caracteres. Puede remitir por fin al respeto, deferencia o miramientos que conviene demostrar a varias personas o cosas por diversos motivos. (p. 5)

Para este análisis el decoro será entendido como aquel concepto que exige un cierto comportamiento por parte de los personajes, esto con el fin de que sean verosímiles, en esa idea se conjugarán las acepciones dadas por Chevalier, pues sí tendrán que cumplir con cierta moralidad, ser fieles a los comportamientos que les exige su linaje y deberán tener respeto por esas exigencia, procurando cumplirlas para no ser castigados socialmente. En la comedia cómica del Siglo de Oro el decoro esta constituido por estas nociones, pero aquello que más lo delimita son las convenciones dramáticas de ese entonces, por esto es necesario recurrir a las ideas más preceptistas de entonces, como lo es la definición que realiza Lope de Vega en su *Arte nuevo*,

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
(...)
Pregúntese y respóndase a sí mismo,
y si formare quejas, siempre guarde
el divino decoro a las mujeres.
Las damas no desdigan de su nombre.
Y si mudaren traje, sea de modo
que pueda perdonarse, porque suele
el disfraz varonil agradar mucho.
Guárdese de imposibles, porque es máxima

que sólo ha de imitar lo verosímil.
El lacayo no trate cosas altas. (vv. 269- 286)

Estos versos ejemplifican la función del decoro, que consiste en que cada personaje se comporte como le corresponde según su tipo dramático, no se espera el mismo comportamiento por parte de la dama que del galán, cada uno se rige por códigos morales y dramáticos distintivos. La labor del decoro es mantener al personaje apegado al verosímil de su estereotipo dramático.

Otro aspecto relevante a tener en consideración del decoro es que este cambia sus exigencias dependiendo del tipo del género al que se adscriba, Aristóteles definió los géneros literarios según la condición moral de los personajes, por esto es que en la comedia, que imitaba los comportamientos de “hombres inferiores”, el decoro es más flexible que en la tragedia donde los personajes son “hombres superiores”, así que deben ostentar una rectitud moral intachable (Mañero, 2009, 361), en el caso de *El vergonzoso en palacio* que se trata de una comedia cómica los personajes ciertamente tendrán mayor libertad de acción, pero esto no implica que no deberán atenerse a las normas de conducta que impone el decoro, solo ocurre que éstas serán menos estrictas que las de una comedia trágica.

Según Couderc (2006), el decoro tiene que ver con el respeto, la obligación y el deber. Se relaciona con el respeto hacia cómo se debe ser de acuerdo a ciertos parámetros que ordenan el mundo dramático, por lo tanto el decoro es un *deber ser* vinculado a un conjunto de límites de carácter social. Ignacio Arellano (citado en Couderc, 2006) distingue dos acepciones de decoro, el decoro moral y el dramático. El primero tiene que ver con el evitar incluir temáticas y comportamientos que atenten contra la moral, es el rehuir tratar motivos complejos como adulterios, comportamientos depravados, guerras. Estos son vedados de la representación por su alta carga de conflicto moral. El otro tipo de decoro, el dramático, es aquel que estipula la relación que existe entre la conducta y el lenguaje que debe tener un personaje acorde a las convenciones de su papel. Debido a estas cualidades, resulta de mayor interés y provecho para el análisis dramático trabajar con esta última acepción de decoro. Este decoro regula que cada personaje de la obra se comporte como quien es. Couderc lo define como “la coherencia interna del personaje, entendida como una relación de

conveniencia entre su discurso y sus actos, por una parte y su condición social por otra”. (2006, 34). Aclara el autor que dicha conveniencia se relaciona con estructuras previas de caracterización, específicamente la taxonomía de los personajes tipo de la Comedia nueva, y a estas el personaje debe acoplarse para que se pueda referir a un decoro específico.

Otro aspecto a considerar sobre el decoro es la relación que establece con el concepto de honor u honra del Siglo de Oro. Ricart (2014) entiende la honra de la siguiente manera

La honra no es objetiva ni inmanente; es subjetiva y trascendente, viene de afuera, de los otros, de la sociedad (...) se tiene íntegra o no se tiene. La honra que da la sociedad (...) y que se satisface con la apariencia: no hacer nada que parezca malo a los ojos de la gente. En lo que atañe a la honra y la fama, tanto aprovecha o perjudica lo que es verdad, como lo que la gente dice. (49 - 51)

Ricart otorga relevancia al aspecto público de la honra debido a que es más susceptible a ser dañada cuando está enfrentada a este espacio en el que se está al alero de comentarios y miradas ajenas de los otros que se preocupan por el cumplimiento de los estatutos del decoro. Se debe procurar que la honra esté intacta así que para ello es imperioso hablar y actuar tal como lo estipulan los códigos que determinan el comportamiento moral del contexto, o sea que se debe ser fiel al decoro que corresponde para no dar pie a que el honor se mancille.

Por último se debe tener en cuenta que la fragilidad del honor varía según el género dramático que se desarrollen en la comedia, al respecto Arellano (citado en Couderc, 2006) dice que: “los conceptos de decoro no son absolutos, sino que dependen del molde genérico. El decoro dramático y moral a que están obligados los géneros serios se diferencia del que rige los burlescos, donde se constatan numerosas “rupturas” del decoro que serían inaceptables en los primeros”. En el caso de *El vergonzoso en palacio*, que es una comedia cómica, será anulado el riesgo trágico, por ende el honor nunca estará en verdadero peligro de ser dañado, podemos estar seguros de esto como espectadores, pero cabe recordar que los personajes de la comedia no lo saben, por esto es que hacen uso de distintas estrategias metateatrales para resguardar su honra. Con esta consigan en mente ahora daré paso a revisar las escenas con características metateatrales de la comedia y estudiaré cómo el metateatro

que se utiliza en ellas funciona como un protector del decoro que cada personaje debe ostentar.

3. ANÁLISIS DE LAS ESCENAS METATEATRALES

3.1 Metateatralidad clásica por Serafina representando en el jardín

Para dar inicio al análisis de las características metateatrales en la comedia *El vergonzoso en palacio*, partiré por la escena en la que la representación de este fenómeno se percibe de manera más obvia, esta transcurre en el segundo acto de la obra, teniendo por protagonista a Serafina, una de las hijas del duque.

La escena transcurre en el jardín, Serafina se encuentra ahí con Juana, su dama, dispuesta a ensayar un fragmento teatral de la obra *La portuguesa cruel* que presentará más tarde ante su hermana Madalena y otras damas de la corte. Mientras ensaya, Don Antonio acompañado de un pintor que debe retratarla la observa a hurtadillas. La actuación de Serafina en el jardín será el primer episodio de análisis metateatral que llevaré a cabo porque es el más evidente por ser el que cumple a cabalidad con las características metateatrales tradicionales. Oteiza (2012) se refiere a la metateatralidad que hay en este fragmento con las siguientes palabras:

Se inserta en una escena tipificada de teatro dentro del teatro, que añade otra perspectiva teatral con todos sus componentes: un escenario, el jardín; una actriz vistiéndose para su papel de conde; unos preliminares, la defensa de la comedia, a modo de loa; un texto dramático *La portuguesa cruel* con sus tres pasos y un público (Doña Juana, Don Antonio y el pintor). (p.170)

Guiándome por la taxonomía ya revisada de Richard Hornby, esta representación por parte de Serafina se incluye dentro de la categoría de *la obra dentro de la obra*, donde sus características indispensables son las ya enumeradas por Oteiza: debe haber un actor, un público que observa, un guión. Todo esto conforma una representación dentro de la representación, sobre este fenómeno Hornby (1986) estipula que existen dos variables: una llamada de “inserción” donde la obra interna o enmarcada (como lo es la representación de Serafina en el jardín) es de carácter secundario porque la que prevalece en importancia es la

obra que enmarca u obra marco (la comedia de *El vergonzoso en palacio*), la otra variedad es el caso contrario, o sea cuando la obra insertada es de importancia primaria y la representación que enmarca es de importancia secundaria. En el caso de la comedia de *El vergonzoso en palacio*, siempre será la obra marco la de mayor importancia, pero las representaciones enmarcadas tendrán distintas valoraciones. Remito a esta división ahora porque solo la escena de Serafina cumple con ser una representación que ocurre sin tener como finalidad afectar al desarrollo de la obra marco. Me refiero a que Serafina realiza su ensayo sin ningún otro fin que ensayar su presentación, este propósito será distinto en las próximas escenas, dónde demostraré que los actores de ella sí tienen el objetivo de afectar al desarrollo de la comedia con su ejercicio metateatral. Respecto a esta característica lo importante ahora es saber que la escena metateatral de Serafina pertenece a la primera categoría, Hornby se refiere a esto destacando que: “la obra dentro la obra produce una doble visión en los espectadores, hay una dislocación de la percepción” (32). En la escena montada por Serafina esto se cumple debido a que el personaje lleva nuestra atención a una segunda obra teatral, la representación llevada a cabo por Serafina sería del tipo secundaria ya que es una obra que se incrusta en la representación central, está encuadrada por otra representación mayor y no intercepta las líneas de acción de la obra que la enmarca. Según el análisis realizado por Hermenegildo (1999), la actuación de Serafina es una muestra de *TeT*, pues ella monta una pieza dramática, dentro de la obra marco, también incluye a un doble espectador: el público que mira la representación y Juana con los personajes que se encuentran ocultos, por último Serafina también crea una puesta en escena que se relaciona con su acción particular.

Un autor que estudia la relación de la performance de Serafina con el metateatro es Zugasti (2011) quien explica al fragmento de *La portuguesa cruel* interpretado por ella como un espejo de sí misma, pues “Serafina es una mujer desamorada cuyo objetivo inmediato no es casarse ni agradar a ningún hombre, por el contrario es una mujer independiente y esquivada al amor” (Zugasti, 2011, p. 75-76). *La portuguesa cruel* tiene por protagonista al príncipe Pinabelo, a quien interpretará Serafina, que está enamorado de Celia, que no le corresponde a su amor y se casa con el conde Fabio. Zugasti reconoce distintos niveles o características de metateatralidad en esta representación llevada a cabo por Serafina. Lo primero es que ella es el centro de atención, se encuentra en medio de su escenario (al centro del jardín) e inicia

interpretando al príncipe Pinabelo, durante el transcurso de su ensayo se desdobra en varias voces, como se puede apreciar en los siguientes versos que ocurren cuando el príncipe asiste al matrimonio de Celia y comienza a desafiar como un loco a los asistentes

SERAFINA: « – ¡Hola! ¡Ah, necios!,
 llegad, tomaré un puñado.
 –¿Yo necio? Mentís. –¿Yo miento?
 –Tomad. (Dase un bofetón.) –¿A mí bofetón?
 (Echa mano.)¡Muera! –Ténganse. ¿Qué es esto?
 –No fue nada. –Sean amigos. (vv.2106- 2111)

Serafina no solo realiza el papel del príncipe, sino que en algunos momentos, como el citado, comienza a recitar versos de una conversación, con esto crea un efecto de realidad y le otorga más verosimilitud a su interpretación dramática.

Zugasti refiere como segundo nivel característico de metateatralidad la presencia de Juana, que cumple el rol de primer espectador. Serafina debido a su presencia sabe que tiene un público espectador, esto le permite adquirir más conciencia de su rol de actriz. Estos dos niveles pertenecen a la obra enmarcada, Juana es espectadora de la comedia de Serafina mientras que hay otro público espectador, nosotros, de la representación de Serafina sabiendo que está insertada en la comedia *El vergonzoso en palacio*.

El siguiente nivel es el rol que cumple Don Antonio y el pintor, quienes son espectadores escondidos, y también pertenecientes a la obra enmarcada, ya que si bien Serafina no sabe que están observando su interpretación y por esto se asemejan al público espectador de *El vergonzoso en palacio*, ellos no saben que la interpretación de ella es un *TeT*, pues no tienen consciencia de ser personajes de una obra de teatro. Todos estos factores, en conjunto, hacen de la representación de Serafina un ejemplo clásico e irrefutable de metateatro.

La pertenencia al espectro metateatral de esta escena no amerita mayor discusión, el caso que sí es más interesante y que requiere de mayor análisis es acerca de cómo esta escena metateatral resguarda el decoro de su protagonista. El primordial cuestionamiento a mi anterior premisa sería dilucidar por qué motivo establezco que Serafina pone en riesgo su

decoro, si es evidente que ella está realizando una parodia ¿por qué habría un desafío al decoro?

En primer lugar, Serafina no representará un papel femenino, ella no será “la portuguesa cruel” de la obra, sino el príncipe enamorado y despreciado por ella. Serafina hará un rol masculino, y para esto llega al jardín vestida de tal manera. Ante esto es Juana quien nos alerta de lo inadecuado de tal decisión: “¿Que aquesto de veras haces?/ ¡Que en verte así no te ofendas!” (vv. 1841-1842). Juana esgrime este comentario a pesar de reconocer que se encuentran en fechas de carnaval, lo que permitiría la licencia de invertir los vestuarios sin convertirse en blanco de la crítica social. Carmen Bravo-Villasante (1955) explica que la genialidad en la figura de Serafina es que otorga una nueva perspectiva al travestismo que ejecuta. Hasta entonces las mujeres vestían como hombres en las comedia para restaurar su honra buscando a algún amante escurridizo. En cambio Serafina representa vestida en la comodidad de su hogar, por gusto, porque le place vestir de esta manera (p.122), explica la autora. El traje de hombre en las mujeres comenzó a utilizarse en España tras el éxito que hubo en las comedias, sin embargo era usado “solo por mujeres de vida aventurera y disipada, fáciles a los engaños del traje y a la novedad de los cambios” (Bravo-Villasante, 1955, p.191), en resumidas cuentas, era usado por mujeres que transgredían las normas del decoro, mujeres inusuales para su época. Ante los dichos censuradores de Juana, Serafina responde que el contexto de estar en las fiestas de Carnestolendas le permite libremente vestir de este modo. Oteiza (2012) recalca que el hecho de estar en época festiva de carnaval permite que Serafina vista de forma masculina pues “es un juego propio del carnaval, donde se permite ser ayer y hoy lo que no se es” (p.167). El carnaval es en sí mismo una instancia teatral, inclusive metateatral, teniendo en cuenta los parámetros de Hornby y Hermenegildo, debido a que en el carnaval se invierte la realidad y todos interpretan roles alejados de quienes son en la vida cotidiana, montando un gran obra, dentro de la obra real de la vida, “la instancia de carnaval ofrecía una visión de mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial (...) parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un *segundo mundo* y una nueva vida (...) Esto creaba una especie de dualidad del mundo (Bajtín, 1987, p.8). La visión que se tenía de las fechas de carnaval creaba una segunda temporalidad, no del todo alejada de la doble temporalidad teatral de la que Hermenegildo nos habla. En el carnaval todos representan, abren un portal entre la vida real

y la vida de la representación. Por esto es que el hecho de hallarse en fiestas de Carnestolendas otorga a Serafina libertad para vestir de hombre, y a pesar de que esta circunstancia debiera hacerla sentirse con el permiso de hacerlo, su representación es de índole privada, solo será vista por su hermana y las damas. A pesar de las licencias que otorga el carnaval Juana manifiesta el comentario con que cuestiona a Serafina por vestir como varón. Pues la fecha festiva no es motivo suficiente para proteger el decoro de la dama, Serafina debe realmente actuar, hacer uso del artilugio metateatral para poder estar completamente escudada al estar usando esos ropajes varoniles, ya que el metateatro se encarga de infundir de ficción a las acciones realizadas a través de él. Serafina también expresa que es lógico que ella se vista de aquello que no le corresponde, pues aprovecha las libertades que le otorga el carnaval para ser quien no es. Ella expresa que: “Deséome entretener/ de este modo; no te asombre/ que apetezca el traje de hombre/ ya que no lo puedo ser” (vv. 1845-1848). Con estos versos Serafina nos deja en claro a quienes atenderemos a su representación, que ella es consciente de que lo que va a interpretar en su escenario es algo alejado de sus posibilidades diarias, la vestimenta y representación de un papel masculino solo es posible en el contexto de la teatralidad, no en cualquier momento que ella lo desee. Debido a esto me parece adecuado decir que el metateatro brindado por la circunstancia de carnaval es lo que permite que Serafina actúe *La portuguesa cruel* con todo el fervor que le infunde.

Francisco Florit (2000) se refiere al deseo por parte de Serafina de vestir como hombre en relación al contexto de esa época

Que diga que no puede ser hombre, claro axioma, y que, en consecuencia, apetezca el traje de hombre no hay que interpretarlo como una manifestación de una frustración sexual ni como un síntoma de envidia de pene ni como un abierto reconocimiento de una naturaleza homosexual, sino desde el código ideológico y cultural de la época: es un hecho cierto que en la España del XVII las mujeres gozaban de ninguna o de poca libertad y que estaban sometidas al código social del honor, mientras que los hombres campaban a sus anchas por el mundo (...) parece lógico que Serafina sienta deseos, aunque solo sea por un momento, de ponerse el traje de varón ya que no puede serlo, es decir, ya que no puede disfrutar de las prerrogativas de los hombres. (p.83)

La misma Serafina ha planteado antes de ponerse a representar que anhela el momento de la representación ya que da alivio a quien sea, y ella, en su papel de dama no se siente libre, así lo expresa en los siguientes versos:

No me podrás tú juntar
 para los sentidos todos
 los deleites que hay diversos
 como en la comedia
 ¿Qué fiesta o juego se halla
 Que no le ofrezcan los versos? (vv. 1855-1860)

Estos versos también tienen relación con otra de las categorías que reflejan la metateatralidad descritos por Hornby, sería la categoría de la *autorreferencialidad* (“*Self-reference*”), pues los versos citados de la obra se refieren a la comedia como género literario en sí mismo. Esta alabanza a la comedia por parte de Serafina nos recuerda que estamos frente a una representación dramática, cuando se está frente a la categoría de *la obra dentro de la obra* el espectador también es remitido al recordatorio de que está viendo una ficción, pero en esa circunstancia el traslado se lleva a cabo de una manera indirecta, en el caso de la *autorreferencialidad* esto acontece directamente (Hornby, 1986), pues enseguida se reconocen los elementos teatrales, el mimos interprete suele indicar que en ese momento realizará una actuación como lo hace Serafina que apenas ingresa al escenario llega vestida y hablando con Juna acerca de su ensayo. Retomando el tema del decoro lo importante de estos versos recitados por Serafina es que en la comedia hay espacio para todo, y eso es lo que atrae a Serafina, la posibilidad que se le ofrece de mostrar sin miedo a represalias aquellas cosas que no puede decir por ser dama. Cuando Serafina dice que anhela el traje de hombre ya que no lo puede ser, no se refiere a que quiera ser realmente y de forma permanente un hombre, sino que, es obvio que aprovechará la instancia de actuar para representar lo ajeno, si hiciera de dama sería un sinsentido, ya que ella es una, y también se refiere a que desea las ventajas sociales que poseen los hombres, no su biología.

Juana insiste en que lo perjudicial de la comedia es que Serafina represente en el traje de varón y de un modo tan convincente, ante lo que ella contesta que no entiende, ya que su actuación solo será vista por sus damas y hermana. Con esto último se vuelve a poner en evidencia la conciencia que tiene Serafina acerca de lo indecoroso que resultaría en un episodio cotidiano el dar cabida a los actos que realizará en su monólogo. También esta conciencia se encuentra presente en la elección del jardín como espacio para ensayar que se relaciona con un: “espacio femenino, emblema del retorno a la naturaleza, recinto externo al mundo social, en que puede verificarse cualquier transgresión y expresarse el ser profundo” (Redondo, 2006). Es relevante la elección de este espacio, pues como dice la cita el jardín es

externo al mundo social, es un espacio en el que se efectúa el mundo privado. Serafina requiere de un lugar reservado y alejado de la visión de otros para realizar su actuación personificada como hombre, si ensayara en otro lugar podría ser vista por su padre, que no está invitado a ver la función. También el jardín es un “Espacio de larga tradición y valor simbólico, asociado al paraíso terrenal y a la virginidad y fecundidad de la mujer, lugar de encuentro de los amantes , se convierte en *El Vergonzoso* en un espacio femenino de íntima confesión donde se conjugan todas las significaciones mencionadas” (Yañez, 2005, p.276). En el caso de Serafina el jardín es un espacio femenino, ella cree que en ese momento sólo está Juana y que próximamente solo llegaran damas a ver su obra, por lo que solo se planea que ingresen mujeres a ese lugar. También es un lugar de confesión pues solo allí puede decir cosas como que desea vestir traje de hombre (vv. 1846- 1848), pensar que el amor es perjudicial (vv. 2060) o que será egoísta prefiriendo su propio bienestar en lugar de complacer a otros si eso no la hace feliz (vv.1966- 1968), en un contexto público Serafina no podría expresarse así sin temor a ser reprendida por su padre u otros nobles, por esto el jardín también le sirve como espacio expiatorio.

Serafina es una dama cortesana, hija de un duque, pero es una dama un tanto singular, esto debido a que en lugar de ser sumisa, dispuesta a obedecer las órdenes del padre de contraer matrimonio con el conde de Estremoz, Serafina se comporta de manera rebelde, desobedece los deseos del padre y rechaza al conde, y a todo quien le ofrezca cortejos de amor. Es así como Serafina se construye como una dama desdeñosa, aquella que no sucumbe a los requiebros de amor y se regocija en su fortaleza de ser capaz de despreciarlos. En varios momentos de la obra vemos como Serafina se jacta de esta condición o como los personajes que la rodean reconocen estas características en ella, así como en esta escena con Juana

SERAFINA:	Portuguesa soy, cruel no.
JUANA:	Pues a amor ¿qué le faltaba, a no sello?
SERAFINA:	¿Qué crueldad has visto en mí?
JUANA:	No tener a nadie amor. (vv. 1959-1965)

En otro momento la misma Serafina dice sobre sí misma

¿Es posible que sujetos
a tan rabiosos efetos

estén los pobres amantes?
 ¡Dichosa mil veces yo
 que jamás admití el yugo
 de tan tirano verdugo! (vv.3096-3100)

Es sin dudas, Serafina, una dama particular, pero a pesar de esto, fuera del mundo de la representación, ella debe responder y asirse a ciertos códigos, sabe que su honor debe estar protegido, así que no puede comportarse de manera tan audaz en desfavor de su decoro. Es por medio de la actuación metateatral que Serafina podrá dar rienda suelta a su lengua y decir y comportarse como le apetece. Para esto escoge la pieza de *La portuguesa cruel*, donde por medio de tres fases distintas nos mostrará los efectos que tiene el sentimiento de amor en un hombre. Ella realiza el papel de un príncipe enamorado, que no puede concretar una relación con Celia, la dama que ama, ya que esta es cortejada por un conde, con él que se casará. La representación se divide en tres escenas, primero el príncipe siente celos, luego va a pedir perdón a la amada por su comportamiento irreprochable, para finalizar en una escena de locura desmedida.

Cada vez que representa, Serafina se sume en un éxtasis. Realiza el rol desbordando el escenario y consigue que quienes la observan la alaben por su maestría en el arte de la representación, cada vez que acaba una escena Juana debe detenerla, pues su pasión es tal que Serafina llega a creer que Juana es el conde al que se está enfrentando en la ficción. Como al final del tercer acto en la que el fingido príncipe ya loco desenvaina su espada dispuesto a matar: “JUANA: ¡Pecadora de mí; tente! / Que no soy Celia ni Celio/ para airarte contra mí. / SERAFINA: Encendime, te prometo” (vv.2147- 2150).

Por medio de la representación Serafina puede permitirse romper con las normas del decoro, puede desbordarse en celos, humillarse implorando un perdón o desenvainar una espada amenazando con dar muerte. Pero no solo puede hacerse dueña de actos que no corresponden al comportamiento de una dama de alto linaje, sino que también puede permitirse poner en escena aquello que cree, pero que no puede decir en plenitud. Serafina puede poner en duda el sentimiento amoroso, mostrando sin tapujo el lado más abyecto de tal sentimiento, solo por medio del artificio metateatral, en ese contexto puede reflejar el amor capaz de enloquecer que puede llevar a un ser a la violencia irracional. Si bien ella ha dicho versos contra este estado de amor, no puede llegar tan lejos en sus dichos, ya que no

es apropiado que una dama opine de tal modo sobre el amor, pues en algún momento tendrá que cumplir con la convención de los personajes tipo de la Comedia nueva contrayendo matrimonio.

Juana se sorprende por el apasionamiento de Serafina y también porque es capaz de representar con mucha precisión estados que ella no ha experimentado, como los celos o el despecho, ya que jamás se ha enamorado, Juana no comprende cómo puede expresarlos tan bien

JUANA:	Di, señora: ¿es posible que quien siente y hace así un enamorado no tenga amor?
SERAFINA:	No me ha dado hasta agora ese accidente, porque su provecho es poco y la pena que da es mucha. (vv.2055- 2062)

Esta capacidad de Serafina de interpretar con tanta exactitud una emoción que no ha experimentado es explicada por Hornby como una de las características que acompañan a un proceso de metateatralidad. Según la teoría del autor puede ocurrir que el personaje que comienza a representar como otro, como ocurre con Serafina al hacer el papel del Príncipe Pinabelo, se encuentre más cercano al rol que representa que a su identidad verdadera dentro de la comedia, en el caso de Serafina me parece que sucede así, pues ella se identifica con este rol más masculino e irreverente, no se siente incómoda o incapacitada para expresar con la actitud que exigen los versos, pues una parte de sí misma piensa y siente de ese modo más desfavorable al amor.

Serafina desacata las normas fundamentales del decoro que impone el no hacer nada que pueda ser perjudicial para su honra, ella debe hablar y actuar como la dama que es, pero como está en Carnestolendas, la vestimenta de hombre solo es un disfraz y los versos recitados que la convierten en celosa, suplicante y demente son tan solo parte de una obra de teatro, de este modo todo lo que ha realizado Serafina está custodiado, ya que solo ocurre dentro de los límites de una escena metateatral.

3.2 Enroque de traje y nueva identidad

Las escenas que revisaré a partir de este capítulo son, como ya he señalado antes, todas obras enmarcadas. Su particularidad es que lo que se urde en ellas sí tiene un efecto directo en la trama de la obra marco, en contraste a lo analizado en la escena de Serafina, donde su representación metateatral no interviene en el hilo argumental de la comedia *El vergonzoso en palacio*, mientras que los fragmentos metateatrales que veré a continuación sí lo hacen, de hecho se realizan con el fin de ir construyendo los enredos de la obra.

Para comprender mejor esta cualidad recurrí a la explicación que entrega Hermenegildo sobre los límites del metateatro, él reconoce que el concepto de *TeT* se ha ido abriendo a nuevas estructuras y debido a esto es que debe pensársele como un mecanismo que va más allá que tan solo poseer una obra enmarcada dentro de la estructura global. Su comprensión acerca de los bordes del artilugio metateatral se explican en la siguiente cita

Siempre que un personaje se revista de una función distinta de la que le es propia en la obra/marco, siempre que alguna de las figuras dramáticas asuma una función de público, de mirante, frente a dichas figuras, los mirados, y siempre que haya dentro de la acción una pieza de la puesta en escena de otra acción en cierto modo autónoma, estamos ante formas de teatralidad que pueden y deben estudiarse como variantes del *TeT* o derivadas, de modo inmediato, de él. (p. 3-4).

Con esta premisa queda demostrado que la metateatralidad puede ser estudiada a partir de expresiones distintas a la de *la obra dentro de la obra*, la metateatralidad no se expresa únicamente de dicha manera, que es la forma a la que se suele referir al hablar de metateatro, sino que tendrá otras mutaciones más complejas. En los próximos capítulos, este incluido, iré descubriendo cuáles son esas otras maneras que el metateatro utiliza para explayarse. En el primer caso, estudiaremos a dos personajes que realizan una muestra de metateatralidad idéntica. Me refiero a Mireno y el conde de Penela, también conocidos como Don Dionís y Don Antonio. Lo que une a estos dos personajes es que ambos adoptan una identidad distinta a la propia en la comedia. Ambos entrarían a ser parte de la categoría de Hornby del *juego de roles en el rol*.

En el primer acto de la obra de *El vergonzoso en palacio* comienzan a vislumbrarse los primeros aspectos metateatrales. Se presenta a un joven pastor llamado Mireno, que siente deseos de mejorar su posición social, por estos motivos decide emprender camino a la corte

donde piensa serán más las oportunidades de alcanzar sus ambiciosos objetivos que quedándose en su villa habitada por pastores. En el camino se encuentra con Ruy Lorenzo, que viene huyendo de los servidores del duque de Averro por lo que desea infiltrarse entre los aldeanos pastores. Ambos deciden intercambiar sus ropajes para que les sea más sencillo continuar sus caminos e integrarse a sus nuevas vidas. Mireno se bautiza a sí mismo con un nombre más adecuado para sus propósitos: “No soy pastor,/ ni he de llamarme Mireno./Don Dionís en Portugal / es nombre ilustre y de fama:/ Don Dionís desde hoy me llama.” (vv. 699-703), desde entonces adquiere una nueva identidad. También el conde de Penela cambiará su identidad con el fin de quedarse en la corte de forma infiltrada para así poder cortejar con tranquilidad a Serafina. A estos cambios de roles Oteiza (2012) los nombra como “juegos identitarios”, definirlos como un juego es muy acertado en el caso de Don Antonio, quien realiza este cambio de identidad de forma voluntaria y siempre lo maneja según su voluntad, a diferencia de Mireno y Tarso, quienes se ven confundidos y en ocasiones incómodos por representar un papel que no les corresponde. Oteiza refiere que el juego identitario tiene por elemento principal el enroque de trajes,

El traje y la palabra son los que configuran los espacios dramáticos y la condición del personaje (...) y tienen importantes consecuencias dramáticas en el caso del vestido- disfraz y el juego de identidades que propone: de pastor a galán (Mireno), de galán a pastor (Ruy), de galán noble a secretario (Don Antonio), de pastor a lacayo (Tarso) (...) así como el de actriz femenina a actor masculino en el caso de Serafina. (2012, p.170)

El disfraz, tanto material como figurado, es lo que permite la intrusión de los personajes en el palacio de Averro, Mireno y Tarso deben vestir otras ropas y junto a ello camuflarse con nuevos nombres que les permitan acceder sin problemas a sus nuevas identidades, pues los nombres que ellos poseen no son lo suficientemente cortesanos para camuflarse en el palacio, así que se renombran Don Dionís de Portugal y Brito respectivamente. Mireno desea este cambio, ya que en realidad siempre ha sentido que pertenece a un lugar más noble que la villa, así lo señala: “Considero algunos ratos/ que los cielos, que pudieron/ hacerme noble y me hicieron/ un pastor, fueron ingratos” (vv.337- 340), por el contrario a Mireno, que se encuentra a gusto vistiendo las ropas del palacio, Tarso no consigue acostumbrarse a la ropa cortesana, él dice: “Estas calzas menosprecio, que me estorban infinito” (vv. 1431- 1432), esto también se puede comprender debido a que Mireno es realmente un noble, mientras que Tarso no lo es, y como dije en el capítulo anterior, uno

de los efectos de la metateatralidad es que los personajes se identifiquen con el rol que deciden representar. Serafina se sentía cómoda representando al príncipe Pinabelo porque ella misma creía que el amor era algo problemático, de este modo Mireno se siente a gusto pretendiendo ser Don Dionís, porque sinceramente anhela ser cómo él, por su lado Tarso no tiene ninguna aspiración de nobleza así que las vestiduras cortesanas le resultan molestas.

El acto de renombrarse y adoptar nuevos hábitos es una cualidad propia del metateatro. Hornby dice que llaman más la atención y merecen más estudio *los juegos del rol dentro del rol* en los casos que se alejan de una representación formal (p.67), o sea cuando no se producen en medio de una instancia de la obra dentro de la obra, donde es lógico que un personaje se adecue a la identidad de otro. Es más interesante cuando ese suceso ocurre en un contexto que no involucra la representación de una obra de por medio, sino cuando un personaje se hace pasar por alguien más y actúa de acuerdo a ese nuevo rol, tal como sucede con Mireno y el conde. Sobre *el juego de roles dentro de un rol* Hornby señala

Entre otras cosas, el juego de roles dentro de un rol es un excelente mecanismo para delinear el personaje, al mostrar no solo quién es el personaje, sino también qué es lo que desea ser. Cuando un dramaturgo describe a un personaje que está desempeñando un papel, a menudo se sugiere, irónicamente, que tal papel se encuentra más cerca del verdadero carácter del personaje que a su personalidad cotidiana o real(p.67)⁶

De este modo se refleja el efecto de la metateatralidad en la que un personaje se comporta y presenta a los otros con la identidad de alguien que no es él, llegando incluso a veces a identificarse más con el rol que toma prestado que con quien es realmente. Ocurre con Mireno, quien al inicio de la comedia recita sobre sus anhelos:

Que desta vida grosera
me he forzado a desterrarme
y que a buscar me desmande
lo que mi estrella destina,
que a cosas grandes me inclina (v. 379- 383)

A pesar de haber crecido como pastor Mireno está seguro de estar destinado para cosas más grandes que seguir su herencia de vivir en la villa, así que cuando adquiere la

⁶ En la edición inglesa: Among other things, role playing within the role is an excellent means for delineating character, by showing not only who the character is, but what he wants to be. When a playwright depicts a character who is himself playing a role, there is often the suggestion that, ironically, the role is closer to the character's true self than is everyday, "real" personality.

identidad de Don Dionís no es una labor indeseada para él, al contrario es lo que cree le corresponde desde siempre.

Otro autor que está de acuerdo con la tesis de que los cambios de identidad de los personajes son una representación de *TeT* es Zugasti que al respecto comenta

El intercambio de vestimenta confiere una nueva personalidad a Mireno y Tarso, que pasan a ser ahora en adelante don Dionís y Gómez Brito (...) Todavía queda otro galán disfrazado, don Antonio, el Conde de Penela, quien desea permanecer de incógnito en el palacio de Avero y dice ser un simple criado del Conde; más tarde, a las puertas ya del desenlace, adoptará una nueva identidad, la de Mireno, que le conducirá a los brazos de su amada. Cabe interpretar, en sentido estricto, que estas fingidas personalidades de unos y otros son ya una primera manifestación de *TeT*, pues casi ningún varón es en realidad quien afirma ser (2011, p.74)

Tanto Mireno como el conde de Penela pretenden ante la corte y sus respectivas damas cortejadas ser otros, esta variación de sus identidades originales son las que producen una instancia metateatral en la comedia que no está delimitada, sino que transcurre a lo largo de ella provocando el desarrollo de las acciones. Pienso en Madalena, que si bien ha sido capaz de fijar sus ojos en Mireno e inventar distintas situaciones para poder estar cerca de él, a pesar de ser tan solo un secretario, ¿podría haber actuado cómo actuó si hubiese sabido de antemano que él era un simple pastor? Cuando ella decide nombrarlo su secretario personal, él no puede dar paso atrás y debe continuar hasta el final con la farsa que ha montado al darse por nombre Don Dionís de Portugal. En estas circunstancias el uso del artilugio metateatral sirve para proteger la honra del personaje, pues si él confesase que no es quien dijo ser posiblemente sería despreciado por la dama y exiliado de la corte. El caso de Antonio es diferente, pues él escoge representar un papel distinto al suyo para infiltrarse y observar a Serafina mientras que la protección del decoro, en el caso de Mireno, es más delicada. En ningún momento él confiesa a Madalena su verdadero nombre, pues si reconociera que en realidad no se llama Don Dionís tendría que confesar cómo ha conseguido las ropas que lleva, y eso develaría que ha ayudado a Ruy Lorenzo que ha traicionado al duque, por lo que su honra se vería perjudicada. Para evitar ese desenlace durante toda la comedia él hace creer a Madalena que su nombre es Don Dionís. Salirse de la farsa metateatral conlleva ganarse el odio de la amada y evidenciar su pérdida de decoro por actuar como quien no es, por esto Mireno no repara en decirle a Madalena acerca de sus orígenes, eso solo ampliaría aún más

la distancia jerárquica entre ellos, ya que sí es indecoroso que la pretenda su secretario, no hay cabida a que lo haga un simple pastor.

Respecto a la transformación identitaria que experimenta Mireno la autora Diana Berruezo (2011) señala: “La discordancia entre apariencia y realidad incrementa, por tanto, la confusión en el personaje (...) solo después de su transformación, de amado vergonzoso en amante sin vergüenza, descubre que aquel disfraz prestado, aquel nombre trocado aquel hablar disonante son, en realidad, atributos que le pertenecen” (p. 43-44). Al final de la comedia todo se resuelve gratamente debido a la anagnórisis, pero de no haber sido de este modo Mireno habría tenido que seguir en su mentira, aprovechando la protección otorgada por el artificio metateatral, en caso contrario se habría ganado el desprecio de Madalena, el castigo del duque y el mancillamiento de su honra por pretender ser alguien que no es.

3.3 Cortejo velado: Metateatralidad en el sueño fingido de Madalena

En este apartado procederé a revisar una escena metateatral que transcurre durante el tercer acto de la comedia, esta representación tiene por protagonistas a Madalena y Mireno, ella será la actriz y él espectador de las divagaciones que dice Madalena en su sueño fingido. Madalena es la enamorada del vergonzoso Mireno, y durante el transcurso de la comedia va vivenciando un proceso de evolución en su personalidad, al respecto Berruezo (2011) indica que: “Madalena parte de la obediencia, la docilidad y la sumisión a la autoridad paterna y a las reglas cortesanas: «porque en mí solo ha de haber callar con obedecer» (vv. 942); Pero transforma su resignación en una serie de artimañas que le permiten conseguir ese amor que, por inesperado, ha alterado por completo su inicial subyugación” (p. 42). Para que se produzca este cambio en ella es imprescindible la presencia de Mireno, es por el amor que despierta en ella que Madalena es capaz de urdir planes que desafían su posición jerárquica. Ella tiene presente que es una dama cortesana, mientras que Mireno es tan solo un secretario y al ser una mujer de estamento noble es parte de su deber comportarse como tal para no ver en desmedro su honra. Uno de los motivos que puede poner en peligro la honra de una dama es que esta se entregue a amores que no corresponden a la jerarquía social que la rige lo que se traduce en el enamoramiento hacia alguien de estamento inferior. Así ocurre en *El vergonzoso en palacio*, donde Madalena se enamora del joven Mireno, a quien ha conocido

detenido y acusado de confraternizar con quien ha ensuciado la honra de su padre. A pesar de esta situación desfavorable, Madalena ve la bondad de Mireno y enseguida piensa que es más de lo que muestran sus ropas y situación, esto es lo que piensa mientras su padre lo interroga:

MADALENA: *(Aparte. ¡Estraña audacia de hombre! El poco temor que muestra dice el valor que encubre. De su desgracia me pesa.) (...)*
 (Aparte. Ya deseo de libralle, que no merece su talle tal agravio.) (vv. 1027-1031; 1064- 1066)

Madalena se convence por completo de la grandeza humana de Mireno y por esto es capaz de interceder por él ante su padre para que ocupe el cargo de secretario que ha quedado disponible.

El actuar de Madalena, dirigido a prestar ayuda a Mireno y otorgarle su confianza va evolucionando hasta hacerla crear instancias en las que ella pueda expresar su intención amorosa hacia él. Esta decisión invierte el rol masculino-femenino, ya que debiera ser Mireno quien ingenie la manera de cortejar a la dama, incluso su criado Tarso debe hacérselo ver cuando Mireno le habla de algunas de las situaciones que le han hecho sospechar amor por parte de Madalena, Tarso le dice:

¿Esperas que la mujer
 haga el oficio de hombre?
 ¿En qué especie de animales
 no es la hembra festejada,
 perseguida y paseada
 con amorosas señales?
 A solicitalla empieza,
 que lo demás es querer
 el orden sabio romper
 que puso naturaleza. (vv. 2591- 2600)

Las convenciones de la Comedia nueva permiten esta inversión, los personajes femeninos sí tienen una libertad mayor que la que tenía una mujer real del periodo, si bien la convención dramática licita estos comportamientos más activos e independientes por parte de las damas, se ha de tener en cuenta que el bagaje cultural influye en las representaciones artísticas de

cualquier época, así lo explica Alfonso Sánchez (1618) quien dice que “las obras de los poetas expresan la naturaleza, las costumbres y el ingenio del siglo en que se escribieron” (citado en Oleza y Antonucci, 2013, p. 690). La cultura sí impregna a las creaciones artísticas, a pesar de que estas cuenten con sus propias normativas siempre el contexto cultural las influenciará, de la misma opinión es Hornby quien al inicio de su texto metateatral comienza explicando la relevancia del complejo drama/cultura (“*drama/culture complex*”) en las obras de arte, él señala: “ Este “sistema universal”, que consta de todos los sistemas de significado por el cual una sociedad piensa y actúa, es lo que comúnmente se conoce como cultura. El drama, sin importar cuánto parece reflejar la vida directamente, está continuamente reflejándola a través del sistema cultural en el cual funciona” (p.20). Debido a esta influencia del contexto cultural es que a pesar de que la convención permite que Madalena sea la que tome las riendas en la misión de conquista amorosa, no deja de ser esperable que sea Mireno quien debiera hacerlo, porque sería lo usual según las convenciones culturales de entonces. Así que como señala Tarso esta situación es compleja no solo por la inversión de los roles, que atenta al decoro, sino también porque ella no debería poner su atención en un hombre que no es de su mismo linaje noble. Debido a la determinación de Madalena de insistir en su amor por Mireno, ella cobra un rol activo en la obra, creando múltiples planes y encuentros para poner a prueba a su amado, con la esperanza de que este venza su vergüenza y le confiese sus sentimientos de amor. Para llevar a cabo estas situaciones, Madalena se convierte en una actriz, si bien no como Serafina que representa una escena teatral propiamente tal, sino más bien, como una artista del fingir. Revisaré en este capítulo las escenas principales de Madalena para demostrar que todas ellas tienen como eje el fingimiento, y que incluso una de ellas contiene los elementos fundamentales para ser considerada como una escena metateatral.

Tras la primera vez que Madalena ve a Mireno el amor interviene de inmediato, provocando un enamoramiento de vista, un tópico de larga tradición en la comedia del Siglo de Oro⁷, debido al que los personajes se enamoran solo con haberse visto, sin la necesidad de saber nada acerca del otro ya que los ojos influenciados por el efecto amoroso convencen

⁷ El amor a través de los ojos es un tópico de larga tradición en las comedias del Siglo de Oro, algunos ejemplos en los que también se encuentra este motivo son *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega y *Las manos blancas no ofenden* de Calderón, en estas comedias también sus protagonistas se enamoran tras la primera vez que se ven.

al afectado de que ve la verdadera esencia del ser amado. Madalena se siente intrigada por Mireno a pesar de que lo conoce cuando él está siendo acusado de ser cómplice de un traidor al duque, esta desprestigiada situación no impide que Serafina comente la buena educación que presenta Mireno y que por esto se siente impulsada a rogar por su libertad, a lo que Madalena responde que no lo libraré aunque lo intente ya que son serios los cargos que lo tienen prisionero. Con esta actitud finaliza Madalena el primer acto, para dar inicio al segundo con un monólogo donde reflexiona atribulada respecto a este nuevo sentimiento. Esto ocurre tras haber intercedido por Mireno ante su padre, rogando por la libertad que recién había dicho a su hermana que no se podría conseguir, a tal punto la ha impulsado la pasión loca que se adueña de ella:

MADALENA: Viole en ella y fuera exceso
 digno de culpar mi honor
 a no saber que el amor
 es niño, ciego y sin seso.
 ¿A un hombre extranjero y preso,
 a mi pesar, corazón,
 habéis de dar posesión? (vv. 1131- 1137)

La pasión amorosa comienza a dominar a Madalena y la impulsa a tramar planes para conseguir acercarse a Mireno como rogar a su padre por la liberación de un hombre acusado de ser cómplice de un traidor sin conocerlo más allá de lo que su presencia y educación le inspiran. El duque desea complacer a su hija porque la ha visto muy desanimada los últimos días así que cede ante sus argumentos y libera al prisionero. Una vez libre Mireno acude donde Madalena para darle las gracias por haber intercedido a su favor, ella le pregunta acerca de cuáles son sus planes a futuro y él le expresa sus intenciones de ir a la guerra para hacerse de un nombre. Este proyecto desbarataría el deseo de Madalena de estar con él, así que enseguida le ofrece pedir a su padre que le dé la plaza de secretario, argumentando que será más seguro conseguir oportunidades de surgir quedándose en la corte de Avero. El joven accede a esta propuesta, pero cuando va Madalena a solicitarle a su padre el puesto de secretario este le informa que ya ha sido ocupado. Madalena no se rinde y para no levantar sospechas sobre su interés por Mireno, inventa que debe mejorar su escritura para responder cartas a su prometido, el conde de Vasconcelos, por lo que le vendría bien tener un secretario personal. Así le habla a su padre:

MADALENA: Si gusta vuestra excelencia,
ya que mi palabra di
sabiendo escribir tan mal,
quisiera que se quedara
en palacio y me enseñara;
porque en mujer principal
falta es grande no saber
escribir cuando recibe
alguna carta, o si escribe,
que no se pueda leer.
Dándome algunas liciones
más clara la letra haré. (vv. 1680-1694)

Tras conseguir que Mireno se convierta en su secretario Madalena va a informárselo. En esa conversación no se dicen lo que ambos quieren decirse, pero por medio de los apartes los espectadores y lectores de la comedia se irán enterando de lo que ambos quieren expresar y esto es que tanto Mireno como Madalena han sido flechados por Cupido, pero los dos deciden ejercer una dinámica en la que se privilegia el fingir hablando por medio de un lenguaje velado, los siguientes versos son un fragmento de esta conversación dónde lo marcado como “aparte” es lo que realmente piensan y quisieran decirse:

MIRENO: ¿Qué ha visto en mí,
vuestra excelencia, que así
me procura engrandecer?
Dará lición al maestro
el discípulo desde hoy.

MADALENA: (*Aparte.* ¡Qué claras señales doy
del ciego amor que le muestro!)

MIRENO: (*Aparte.* ¿Qué hay que dudar, esperanza?
Esto ¿no es tenerme amor?
Dígalo tanto favor,
muéstrelo tanta privanza.
Vergüenza ¿por qué impedís
la ocasión que el cielo os da?
Daos por entendido ya.)

MADALENA: Como tengo, Don Dionís,
tanto amor...

MIRENO: (*Aparte.* ¡ya se declara,
ya dice que me ama, cielos!)

MADALENA:Al conde de Vasconcelos. (vv. 2186- 2203)

La comunicación entre ambos nunca sobrepasa los límites del decoro, ninguno de los dos expresa de forma directa sus sentimientos hacia el otro, Mireno por su cobardía y Madalena por proteger su honra. Como no puede valerse de las palabras, Madalena recurre a

los actos que no son del todo obvios, siempre está fingiendo y escondiendo la verdad tras un velo.

MADALENA: (*Aparte.* Un favor
me manda amor que le dé)
(Tropieza, y dala la mano Mireno.)
¡Válgame Dios! Tropecé...
(*Aparte*....que siempre tropieza amor.)
el chapín se me torció.

MIRENO: (*Aparte.* ¡Cielos! ¿Hay ventura igual?)
¿Hízose algún mal
vueselencia?

MADALENA: Creo que no.

MIRENO: Que la mano la tomé...

MADALENA: Sabed que al que es cortesano
le dan, al darle una mano,
para muchas cosas pie. (*Vase.*) (vv. 2252- 2264)⁸

El fingimiento de la caída tiene por fin que Mireno la socorra y coja su mano, para así ella poder pronunciar las precisas y, al mismo tiempo, enigmáticas palabras finales. Para Mireno resultan poco claras, se turba y confunde, no está seguro de haber comprendido del todo a qué se refiere Madalena, una parte de él cree comprender que las palabras que le dice Madalena son anfibológicas, pero por otro lado se debate, sabiendo que Madalena es una dama fuera de su alcance y que por ende no puede pretenderlo a él. De esta manera expresa Mireno sus pensamientos dudosos:

MIRENO: Pues ¿Qué enigma es darme pie
la que su mano me ha dado?
Si solo el conde es amado,
¿Qué es lo que espero? ¿Qué sé?
Pie o mano, decid, ¿por qué
dais materia a mis desvelos?
Confusión, amor, recelos,
¿soy amado? Pero no,
que llevo la estatua yo

⁸ La comedia *El perro del Hortelano* de Lope de Vega ha sido considerada hermana de *El vergonzoso en palacio*. Esta comedia también es palatina cómica y de secretario, su protagonista es Diana la condesa de Belflor que se enamora de Teodoro, su secretario. También ella debe ingeniárselas para conseguir el amor de Teodoro sin dañar su honra, tal como sucede con Madalena y Mireno. Alcanzan tal grado las similitudes entre estas dos obras que incluso acontece una escena muy similar, en la que la condesa Diana finge una caída para que su secretario Teodoro le tienda la mano. Al socorrerla ella le dice: con que te he dicho que tengas /secreteta aquesta caída,/si levantarte deseas (vv. 1171- 1173). Versos que también prometen el ascenso social, como los dichos por Madalena a Mireno.

del conde de Vasconcelos. (vv. 2275-2284)

Con este acto Madalena solo consigue que Mireno cavile con más duda, no se convence de ser amado, pues compite contra un conde, ante el cual cree de antemano tener la batalla perdida.

Tras este suceso, transcurre un tiempo, que no se especifica en la comedia, durante el cual sabemos que Madalena no percibe avances, pues Mireno se comporta como un cobarde que no es capaz de dirigirle la palabra más allá de lo que atañe a las lecciones de escritura. Antes de jugar su carta final, Madalena tiene una conversación con Mireno estando su padre presente. Madalena continúa disimulando, pero en esta ocasión se percibe que ha perdido la paciencia ante la inseguridad de su amado. Decide usar el sarcasmo expresándose por medio de frases con mensajes implícitos para Mireno, en los que insiste en lo evidente que ha sido y sin embargo no ha obtenido correspondencia. Le dice a Mireno, respondiendo a su padre acerca de cuanto ha avanzado en sus lecciones de escritura:

MADALENA:	<p>Escribí no a un cuarto de hora medio dormida una plana tan clara que la entendiera aun quien no sabe leer, ¿No me doy bien a entender, don Dionís? (vv. 3404-3409)</p>
-----------	--

A pesar de la molestia de Madalena y el sarcasmo en sus palabras, Mireno no reacciona, pues no posee el don del habla, lo que resulta muy paradójico ya que es un secretario, labor que implica el dominio de las palabras, pero él debe refrenarse ya que como dice Florit (2001), “el canal comunicativo entre ambos está viciado *ex ovo* tanto por la timidez del joven como por los prejuicios o escrúpulos de casta de la dama” (p.100). La timidez y vergüenza de Mireno no son propias por esencia, sino que aparecen en respuesta a la circunstancia a la que está enfrentado, donde se debate entre el deseo de expresar su amor, pero se coarta por las consecuencias que acarrearía tal valentía.

Todas estas escenas tienen en común que presentan la capacidad estratégica que tiene Madalena, no duda en fingir para conseguir sus objetivos, sabiendo que esa herramienta mantendrá resguardado su honor de dama, pues no sería correcto mostrar de forma notoria

su amor por Mireno, tan solo un secretario. Si bien todas estas escenas presentan al personaje actuando, no son de índole metateatral, ya que Madalena no introduce *teatro dentro del teatro* u otra de las clasificaciones dadas por Hornby. Madalena finge, disimula, engaña, pero no representa. Esto cambia en la escena del sueño fingido, por medio del cual revela su amor a Mireno. Este suceso demuestra por completo el ingenio de ella, quien inventa un modo de poder llevar a cabo sus deseos sin perjudicarse a sí misma. Como ya he comentado Madalena hasta ahora ha enviado diferentes indirectas a Mireno para que este reaccione y le diga algo sobre el amor que siente por ella, sin embargo a este siempre lo domina la vergüenza, Madalena incluso da quejas a Cupido diciéndole: “Ciego infante, /ya que me habéis dado amante /¿para qué me le dais mudo?” (vv. 2730-2732). Ante la mudez de Mireno, Madalena persiste y decide confesarle su amor. Ella no puede decírselo de manera directa, pues eso atentaría contra las normas del decoro, entonces debe idear una manera de poder confesar sus sentimientos sin verse en peligro, para esto Madalena decide fingir que está durmiendo, en ese estado de sopor simulado va narrando en voz alta lo que ocurre en su sueño, que es una declaración de amor a Mireno, el propósito de esta estratagema es confundir a Mireno, quien no sabe si creer que lo que ha oído es la verdad o tan solo producto de un sueño. Madalena expresa al despertar: “Don Dionís, no creáis en sueños, / que los sueños, sueños son.” (vv. 2963- 2964)⁹. Cuando Mireno entra a la habitación de Madalena porque tenían acordado que él debía ir a darle una nueva lección de escritura, la ve durmiendo en una silla entonces decide irse para no interrumpir su sueño, pero entonces Madalena comienza su actuación. Parte con quejas amorosas, que Mireno piensa son para el Conde de Vasconcelos, pero ella no tarda en decir que son para Don Dionís, realiza un juego en el que va cambiando las voces, alternando la propia con la de Mireno, hasta que confiesa : “ Días ha que os preferí / al conde de Vasconcelos.”(vv. 2905-2906). Tras esta frase Mireno exclama con un grito de sorpresa y Madalena finge despertar asustada por el ruido.

Esta escena sí se corresponde a las características de una instancia metateatral. Respecto a esta escena Florit (2001) dice que lo que hace Madalena es:

⁹ El tópico de que la vida es un sueño es de gran significado en el periodo barroco, la ilusión de la realidad es un tema tratado en profundidad en la comedia calderoniana *La vida es sueño*, de hecho el protagonista, Segismundo dice el mismo verso de Madalena (que toda la vida es sueño/ y los sueños, sueños son) cuando reflexiona acerca de lo que él cree ha sido solo un sueño: haberse enterado de que era hijo de nobles y que debía aprender a gobernar para en un futuro ser rey.

Elaborar un diálogo fingido, es decir, construir un discurso ante un oyente, Mireno, y para tal fin la joven dama analiza previamente los elementos referentes a la persona objeto (...) Madalena sabe ya muy bien cuál va a ser la finalidad de su diálogo fingido, hacer que Mireno se atreva a declarar su amor (...) escoge cuidadosamente los argumentos que empleará, argumento que le tienen que resultar a Mireno, en tanto que receptor de los mismos, pertinentes, suficientes y verídicos. (p. 95-96)

Tal como dice Florit, Madalena ha construido un diálogo para interpretar, esto infunde su actuar con características propias del metateatro, se corresponde a lo que Horbny calificaría como una escena metateatral, específicamente en la categoría *The Play within the Play*, la obra dentro de la obra, puesto que la inclusión de una conversación planificada se asemeja a un guión teatral pensado de antemano a su representación en escena. Otros rasgos que convierten a esta representación de Madalena en una escena metateatral es que en primer lugar ella propicia la aparición de una segunda temporalidad, está la de la obra en sí misma y la de su pequeña representación. Ella también se encarga de crear un escenario, su habitación es el teatro, ella la actriz y Mireno su espectador. Responde a códigos teatrales, ya que Madalena habla por ella y por su secretario así que es muy posible que cambie su tono de voz cada vez que cambiaba de locutor. Madalena no se conforma con solo fingir dormir y entonces declararse, sino que incluye a dos personajes en su sueño hablado, pues esto crea más la ilusión de una escena teatral que solo haber hablado como ella misma dormida. Madalena es consciente al actuar esta pequeña representación. Esta conciencia de Madalena es fundamental, pues implica que ella sabe qué quiere representar ante Mireno, y lo más relevante, monta una escena ficticia persiguiendo un fin.

La estructura del sueño fingido de Madalena se corresponde con una escena propia de una representación teatral. Ella no se limita a decir un par de palabras balbuceantes y luego despertar, sino que relata toda una escena de declaración amorosa. Arguye todo un diálogo entre ella y su amado donde lo interroga respecto a si tiene amor, su diálogo es un reflejo de la experiencia que se está configurando entre ellos en la primera temporalidad de la obra, o sea que la representación ficcional de Madalena tiene un referente en la realidad: la relación de ella con Mireno. Debido a ello se puede decir que Madalena pone la ficción al servicio de su propia realidad (Yáñez, 2012, p.278), hace uso del artificio metateatral para que este produzca un efecto inmediato en su vida, que es saber con certeza si Mireno siente amor por ella y que él esté seguro de que ella lo ama también.

Un fragmento de este momento es el siguiente, Madalena inicia una conversación con Mireno en su sueño interrogándolo:

¿No os ha dado ella ocasión
para declararos? – Tanta
que mi cortedad espanta.
- Hablad, que esa suspensión
hace a vuestro amor agravio.
– Temo perder por hablar
lo que gozo por callar
(...)
El palacio nunca acoge
la vergüenza; esa pintura
desdoblada, pues que se vende,
que el mal que nunca se entiende
difícilmente se cura.
–Sí; mas la desigualdad
que hay, señora, entre los dos
me acobarda. –Amor, ¿no es dios?
– Sí, señora. – Pues hablad,
que sus absolutas leyes
saben abatir monarcas
y igualar con las abarcas
las coronas de los reyes.
Yo os quiero ser medianera
decidme a mí a quién amáis.
–No me atrevo. – ¿Qué dudáis?
¿Soy mala par tercera?
–No; pero temo, ¡ay de mí!
–¿Y si yo su nombre os doy?
¿Diréis si es ella o si soy
yo acaso? – Señora, sí (vv. 2853- 2859; 2868- 2888).

Estas palabras persiguen un fin, con ellas quiere instruir a Mireno, espera que tras estos dichos él pueda expresar con libertad el favor que siente hacia ella. Esa es otra característica de lo metateatral, siempre que se introduce una obra dentro de otra no es solo con la finalidad de introducir mayor dinamismo a la representación, sino que se espera que esa segunda línea temporal cree una reflexión en torno a la obra misma o que muestre algo que afecte a su trama. En este caso es lo segundo, Madalena actúa de esta forma porque necesita que Mireno le responda de manera recíproca a los esfuerzos que ha hecho hasta ahora por entablar un diálogo entre ambos. A esto se refiere Hermenegildo (2002) cuando afirma que: “la obra englobante controla, desde su importancia jerárquica, el funcionamiento de la enmarcada” (p.4). La obra dentro de la obra tiene por finalidad impactar en la primera

temporalidad, Hermenegildo señala que cuando se está frente a una escena de *TeT* se espera que la inserción del artilugio metateatral impacte en la primera temporalidad de la representación, no está puesta ahí en vano o como simple relleno, sino más bien para producir un efecto en la obra marco, y los planes de Madalena se ajustan a esta característica, ella quiere que su representación surta efecto en Mireno para que se atreva a declarar su amor, lo que afectará el desenlace de la primera temporalidad, o sea a la obra marco: *El vergonzoso en palacio*.

Madalena aprovecha las posibilidades que le otorga el uso de una estrategia metateatral para alcanzar su propósito, de esta manera el mensaje que quiere entregar a Mireno no corrompe su honor. Con esto muestra la grandeza de su ingenio, tal como Vila (2012) detalla:

Enmascarada tras la apariencia de la pasividad total del sueño, esa pose de melancólica que Madalena adopta y que pasa desapercibida ante Mireno la protege del deshonor de que dirá y, asimismo, cohesiona su conducta en torno a la imagen que de ella se están haciendo el duque y Juana quien ha afirmado en el segundo acto que ha visto a Madalena melancólica. (p. 207)

Madalena es tan consciente de las normas que le impone el decoro que incluso se cuida de aquellos que no la están observando. Todo lo que ha realizado ella hasta ahora, a pesar de lo meticulosa y precavida que ha sido, puede ponerla en aprietos. Las jugadas en las que se ha adentrado con el fin de estar cerca de Mireno implican un riesgo para ella, ya que en medio de su camino de conquista se ha adueñado por completo de una actividad que es prototípicamente masculina ya que quien suele atender la labor de tomar la iniciativa en el cortejo es el galán. Madalena hace suyo un papel que no le corresponde, el de iniciador y guía del cortejo romántico, debido a esto Madalena se convierte en la maestra de cortejo de Mireno, quien se avergüenza demasiado a la hora de estar cerca de ella y es incapaz de pronunciar palabra. El hecho de que Madalena este enfrentada a un hombre vergonzoso, que es la antítesis del galán tipo, permite que la convención dramática cobre efecto pues siguiendo esas premisas la dama sí tiene permitido ser la que corteja y trama las instancias del encuentro con el amado. Este rol activo suma a la caracterización de Madalena como una dama transgresora. Madalena sufre una mutación, al inicio de la obra la vemos obediente, dispuesta a contraer matrimonio con el conde de Vasconcelos, sabe que está en edad de

casarse y que es su deber como heredera hacerlo, pero transcurridas las escenas inicia un camino que la lleva a convertirse en una dama tramoyera, que en palabras de Rosa Navarro (2001) sería la que “lleva las riendas de la comedia, envuelve al galán y a los otros personajes. Miente, engaña, finge, todo para conseguir lo que quiere, que es el amor del caballero que ha elegido” (p.2). Madalena posee estas características, ella comienza a urdir engaños para atraer la compañía de Mireno y poder comprobar si él está interesado en ella.

Es importante para la dama resguardar su honra de las habladurías, pues estas podrían mancillarla, por ello, a pesar de no ser explícita declarando su amor (Madalena ni siquiera se lo dice a alguna criada o a su hermana), es que ella sabe que está exponiéndose, al respecto pronuncia estos versos: “Siendo las causas tan pocas, / ¿queréis exponer mis menguas/ al juicio de las lenguas/ y a la opinión de las bocas?”(vv. 1117- 1120). Por más precauciones que ella prevea, el amor no puede ocultarse por largo tiempo. También Madalena está obligada a actuar con rapidez, debido a que en pocos días llegará el conde de Vasconcelos para desposarla.

El resguardo del decoro siempre está presente en los actos de Madalena, por esto cuando ha acabado su interpretación, dará por tierra lo que en sueños ha alumbrado (Vila, 2012), ella ha sido criada como dama y por ende conoce los límites de sus osadías. Al momento de pedir a su padre que dé el puesto de secretario a Mireno, dice en un aparte “Honra: el amor os despeña” (vv. 1652), demostrando con estas palabras la consciencia que tiene del comportamiento que le corresponde, pero que de a poco ha ido transgrediendo. Florit (2000) dice al respecto que las series de estrategias de la disimulación tienen como propósito salvaguardar la fama y la honra por lo que este proceso de la relación amorosa de tira y afloja, que lleva a un comportamiento por parte de la noble con su subalterno que a veces raya en la crueldad como cuando Madalena ridiculiza a Mireno al mostrarse sarcástica cuando están en presencia del duque, es causado por la frustración que le produce el estar arriesgando su fama al poner su voluntad en manos de un personaje de tan baja condición y que encima no consigue desentrañar de forma certera los mensajes que le envía la amada. Tras algunas de las declaraciones veladas de amor que entrega Madalena a Mireno, este expresa: “¿no es mucho más acertado, /aunque la lengua sea muda, /gozar un amor en duda/ que un desdén averiguado?”(vv. 2673-2676), entre perder la esperanza de que Madalena

sienta algo por él y que le revelen que eso no es verdad, Mireno prefiere callar. Él también reconoce los códigos del decoro y sabe que como vasallo no puede concretar un lance amoroso con Madalena, a menos que ella se muestre evidentemente interesada en él, y aun así el decoro de ella sería mancillado, pues el impedimento de la diferencia entre sus linajes no se evaporará, seguirá siendo castigado por la sociedad que es la encargada de regular la honra. Ciertamente, en todos los escenarios, la que más arriesga es Madalena, cuando escribe la carta a Mireno, cansada de que él no haya respondido de la manera que esperaba a todas sus anteriores pruebas, decide ser clara y por eso le escribe una carta en la que le dice: “No da el tiempo más espacio; / esta noche en el jardín/ tendrán los temores fin / del vergonzoso en palacio. (vv. 3482-3485), tras la lectura él no duda en acercarse al balcón de ella y entrar a sus aposento de noche, ella hace ver su petición escrita como una orden y desobedecerla sería más agravante que cumplir con sus deseos, aun cuando la honra de ella está en juego. Madalena confía en que el amor podrá salvarla. Cuando ha invitado a Mireno a entrar en su cuarto, no sabe todavía que este es en realidad Don Dionís, hijo del duque de Coimbra. Se aventura y decide enfrentar su padre diciendo que ella ya se ha casado cuando están todos reunidos en el jardín por la llegada de Lauro quien ha sido reconocido como el exiliado duque de Coimbra que ha regresado para reinstaurar su honor. Cuando Lauro desea a Madalena que sea muy feliz con el esposo que se le ha prometido ella se aventura y decide enfrentar su padre diciendo que ella ya se ha casado:

MADALENA:	El secretario que me diste por maestro es mi esposo.
DUQUE:	Cierra el labio. ¡Ay, desdichada vejez! Vil, ¿por un hombre tan bajo al conde de Vasconcelos desprecias?
MADALENA:	Ya le ha igualado a mi calidad amor, que sabe humillar los altos y ensalzar a los humildes. (vv. 3835- 3845)

Madalena, que ya se ha entregado a Mireno, sin detenerse por la honra que debe proteger, pues no solo se ha deshonrado a ella, sino también el honor de su padre, ha apostado todo en la idea de que el amor que hay entre ellos encauzará la deshonra. Su decisión no ha

sido impulsiva, ya en el segundo acto pronuncia las siguientes palabras en las que da cuenta de la consciencia que tiene respecto a lo prejuicioso que puede ser entregarse a la pasión amorosa:

MADALENA: Con razón se llama amor
 enfermedad y locura,
 pues siempre el que ama procura,
 como enfermo lo peor,
 Ya tenéis en casa, honor,
 quien la batalla os ofrece
 y poco hará, me parece,
 cuando del alma os despoje,
 que quien el peligro escoge
 no es mucho que en él tropiece. (vv. 1737- 1746)

Desde antes de entregarse a Mireno, Madalena sabe acerca de su futura caída, se reconoce vulnerable ante los designios de Amor, y que no puede hacer nada para escapar de ellos. Sin embargo no se entregará con facilidad, sino que intentará probar, por medio de sus tácticas, si este amor le corresponde o no. La sospecha de amor es lo que la hace actuar.

Por esto Madalena escoge la simulación, esta estrategia la protege ante la duda de si es amada o no, junto con resguardarla de las bocas impías. Tal como dice Redondo

No hay que olvidar el poder de la “ilusión teatral” que favorece los disfraces, las transmutaciones, los cambios de identidad, los enredos, y el juego constante entre la verdad y la mentira. El placer de la representación permite todas las transgresiones porque no se trata sino de teatro (2006, p.5).

La valentía de Madalena se produce porque tras la estrategia de la representación teatral ella no está peligrando, al acabar su actuación puede fingir que esto ha sido solo un sueño, tal como hace creer a su amado. Por medio de la artimaña metateatral del sueño fingido puede preguntar libremente a Mireno respecto a si ama o no. De este modo consigue la información que la impulsa a seguir adelante, pues ve que su secretario le corresponde sin reparo. Mientras que ella se atreve a expresar aquello que le oprime el pecho, “Días ha que os preferí/ al conde de Vasconcelos” (vv. 2905-2906). Sin el uso de la representación Madalena no habría podido proferir tales dichos, o sí, pero ya comprometiendo por completo su honra, sin haber tenido la seguridad de que esta fuera resguardada por Mireno, por quien aún no tenía la certeza de ser amada.

3.4 La representación nocturna de Don Antonio en el jardín

La última escena de la que haré revisión es la que nos presenta el desenlace del galanteo de Don Antonio a Serafina. Para poder cortejarla con libertad el conde planea tomar el cargo de secretario que ha dejado disponible Ruy Lorenzo, Juana, quien es su prima y dama de Serafina le indica lo imprudente que es bajar su rango para conseguir el amor de la joven, así transcurre esa conversación

ANTONIO: ¿No te parece, si en palacio habito
 con este cargo, que podré encubierto
 entablar mi esperanza como acuda
 el tiempo, la ocasión, y más tu ayuda?

JUANA: La traza es estremada, aunque indecente,
 primo, a tu calidad.

ANTONIO: Cualquier estado
 es noble con amor (vv.1.505- 1.511).

Coincide con Madalena el conde al creer que el amor es motivo suficiente para desterrar las desigualdades y para atreverse a urdir engaños si con ellos se quiere concretar el romance. Tras haberla retratado a escondidas en el jardín, mientras ella vestía traje masculino, Don Antonio le cuenta a Serafina que en realidad es el conde de Penela y no el simple secretario que aparenta, le dice que accedió a bajar su rango solo porque se ha enamorado de ella y necesitaba quedarse cerca para conquistarla. Ante tal confesión Serafina se ofusca y le dice:

 ¿Vos creístes
 que en tan poco mi fama y honra tengo,
 que descubriéndoos como lo habéis hecho
 había de rendirme a vuestro gusto?
 Imaginarne a mí mujer tan fácil
 ha sido injuria que a mi honor se ha hecho (vv. 3.031-3.035).

Muy ofendida Serafina acaba echando a Don Antonio del palacio, amenazándolo de que en caso de no retirarse avisará a su padre del engaño. Una vez que ha quedado solo el conde trama su última jugada, decide dejar caer el retrato de Serafina para que ella lo coja y se enamore de sí misma, exclama al lanzar el retrato de la dama vestida de hombre al suelo:

“Hágate amor Narciso, / y de tu misma imagen y hermosura/ de suerte te enamores, / que, como lloro, sin remedio llores” (vv. 3066- 3069). Tal como imagina el conde, Serafina recoge el retrato y se da cuenta de las similitudes entre ella y el hombre que ve, pero no se percata del engaño y cae enamorada del hombre de la pintura, replica: “pues vivos no me han vencido / y él me venciera pintado” (vv. 3.196-3.197). Serafina es víctima del amor narciso al caer embelesada por el sujeto del retrato que es ella misma, las similitudes con el mito se intensifican más cuando Serafina es castigada al final de la comedia, tal como ocurre con Narciso quien en realidad muere no por enamorarse de sí mismo, sino que es llevado a ver su propio reflejo que lo condena por haber rechazado el amor de los demás¹⁰. Así sucede con Serafina que menosprecia sin piedad el amor de Don Antonio y al final tendrá que casarse obligada con él.

Tras ver el retrato Serafina envía a Juana en busca del conde de Penela para saber quién es el hombre del dibujo. Entonces él aprovecha su ventaja y le dice que el hombre ahí pintado es Don Dionís, hijo del exiliado duque de Coimbra, quien ha visto a Serafina y la pretende en amores. Le dice también que todo el amor que él ha pretendido por ella ha sido fingido, que en realidad era una traza para ayudar a su amigo Don Dionís para alejar a Serafina de su prometido, el conde de Estremoz. Serafina le dice Don Antonio que desea concretar un encuentro con Don Dionís, el conde le propone ser el intermediario que los reúna, acuerda que él dirá a su amigo que deberá acercarse al balcón de Serafina una vez llegada la noche. Serafina da su consentimiento al plan y se retira contenta, entonces el conde exclama: “Don Dionís he de ser yo/ de noche y de día el conde/ de Penela” (vv.3380-3382), con esto queda en evidencia el plan de Don Antonio: fingirá ser Don Dionís por la noche frente al balcón de Serafina y aprovechará el escenario que le entrega la oscuridad nocturna para burlar a la dama que lo ha despreciado.

De este plan ingenioso del conde deviene la escena metateatral de este capítulo. Al anochecer, como habían acordado, se presenta bajo la ventana de Serafina y comienza a hablar como sí mismo y por Don Dionís cambiando su tono voz según lo amerite. Debido a la oscuridad del jardín Serafina no se percata del engaño, pero hay un testigo de este episodio, el criado de Don Dionís, Tarso, quien ha ido a espiar que no se encuentre nadie merodeando

¹⁰ Para revisar el mito de Narciso ver *La metamorfosis*, libro 3, de Ovidio.

para que su amo pueda ir tranquilo al balcón de Madalena que lo espera. Por medio de los comentarios de Tarso nos damos cuenta del contenido cómico que contiene esta escena, de este modo transcurre el encuentro nocturno:

DON ANTONIO:	<p>Conmigo viene un Don Dionís , que os previene el alma, que ya adquirís, para ofrecerse a esas plantas. Hablad, don Dionís: ¿qué hacéis? (Finge que habla DON DIONÍS, mudando la voz.) ¿Qué estoy suspenso no veis contemplando glorias tantas? Pagar lo mucho que os debo con palabras será mengua y ansí refreno la lengua porque en ella no me atrevo. Mas, señora, amor es dios y por mi podrá pagar.</p>
JUANA:	<p>(Aparte. ¡Bien sabe disimular el habla!)</p>
SERAFINA:	<p>¿No tenéis vos crédito para pagarme esta deuda?</p>
ANTONIO:	<p>No lo sé; más buen fiador os daré: el conde puede fiarme. (Disimula la voz.) Yo os fio.</p>
TARSO:	<p>¡Válgate el diablo! Solo un hombre es, vive Dios, y parece que son dos. (vv. 3571- 3592)</p>

Esta escena presenta características que la clasifican como una expresión de *TeT*, primero tenemos un escenario, el jardín durante la oscuridad de la noche, que permite el ocultamiento y la confusión. Hay un actor consiente, el conde que interpreta a Don Dionís imitando su voz. También hay espectadores, por un lado, Tarso que observa sin comprender lo que sucede ante sus ojos, no se percató de que el montaje es un engaño, a pesar de ver al conde haciendo de dos hombres distintos acaba por pensar que está desvariando, y por otro lado Serafina quien cree plenamente en lo que está ocurriendo ante sus ojos, del mismo modo en que Mireno creyó el sueño fingido de Madalena, ella está convencida que a quien ha invitado a pasar a su cuarto es Don Dionís En lo que sí se distingue este tipo de *TeT* de los otros casos ya comentados es que esta vez no hay un diálogo armado, como sí ocurre en la

representación de Serafina y Madalena, en este caso el conde debe improvisar en el momento lo que irá diciendo al desdoblarse. Las motivaciones que impulsan este uso de metateatralidad también son diferentes, en el caso de las hermanas una representaba para experimentar un espacio de libertad, y la otra para entregar pistas a su amado. A Don Antonio lo motiva la venganza, desea hacer caer a Serafina, su intención es burlarla ya que no ha podido conseguir su amor siendo él mismo, al respecto expresa: “amor mi dicha ordena/ con nombre y ayuda ajena, /pues por mí no valgo nada” (vv. 3387-3389). Ha tenido que usar la identidad de otro para obtener la atención de la dama, esto provoca en él el deseo de restablecer su honor, pues hasta ahora solo ha sido víctima de humillaciones, como menciona Vitse (1988, p.590), primero al solicitar un puesto de secretario siendo un conde, luego el rechazo por parte de Serafina y finalmente el tener que hacerse pasar por otro para poder gozarla.

Don Antonio idea esta traza en un afán de venganza, quiere retribuir a Serafina los desprecios y humillaciones a los que ella lo ha sometido. Llevar a cabo este engaño es una forma de atentar contra el decoro, un noble de su jerarquía¹¹, que es conde, no debería recurrir a este tipo de artimañas para restaurar la honra que él siente hurtada por los actos bajos a los que ha debido recurrir para conquistar a una dama que por linaje le corresponde, pero es mayor su deseo de burlarla que el de restaurar su propio decoro. Como no puede causar un mal a Serafina de manera deliberada decide hacerlo a través del engaño y el teatro, inventando una historia de la que luego tomará el papel de personaje principal. Por medio del uso del disfraz, haciéndose pasar por Don Dionís, puede conseguir lo que desea sin romper con las normas del decoro. Podrá entrar al cuarto de Serafina y pasar la noche con ella sin forzarla, ya que ella lo invitará de buen gusto al pensar que es Don Dionís. Al día siguiente Don Antonio podría haber tenido como plan huir, pero sabe que el modo que escogerá el duque para restablecer la honra de Serafina será entregarle su mano en matrimonio a aquel que se la ha despojado. Serafina estará obligada a casarse con él, quien lo deseaba desde un comienzo. De este modo él ha protegido su honra, pues la opción de matrimonio solo peligraría si él no quisiera casarse, Serafina no tiene opción de oponerse ante este designio, así que él puede considerarse a sí mismo triunfador, sobre esto Oteiza cometa que: “El triunfo

¹¹ El conflicto entre Serafina y el conde de Penela es muy similar al que ocurre en otra obra de *Tirso El burlador de Sevilla*, donde don Juan, el protagonista, se dedica a burlar damas nobles por diversión. Serafina guarda similitud con Tisbea, quien es la burladora burlada, pues Serafina, que se desentendía del amor e incluso lo menospreciaba ha sido burlada por él al enamorarse de su propia imagen.

de Don Antonio es parcial, porque no conquista a Serafina por amor sino que la alcanza mediante el engaño” (2012, p.169), elemento clave para conseguir la mano de Serafina fue la utilización de las tácticas metadramáticas, que si bien en primer lugar quieren conseguir engañar a Serafina, en un segundo plano esta estrategia resguarda el honor de todos los involucrados, ya que el lazo del matrimonio aniquila por completo la mancha del deshonor.

4. CONCLUSIONES FINALES

Con este capítulo doy por finalizado el proceso de análisis, reflexión y lecturas en torno al espectro metateatral en la obra *El vergonzoso en palacio*. Ahora que he dado fin al análisis de las escenas metateatrales de la comedia daré paso a realizar mis apreciaciones finales acerca de esta investigación, para ello es necesario regresar al comienzo y recordar cuáles fueron las interrogantes que impulsaron el deseo de llevar a cabo este trabajo.

La primera interrogante de mi hipótesis era si había o no metateatro en esta comedia, desde un inicio yo aseguraba que sí lo había, pero que algunas de sus expresiones no eran tan evidentes como otras. También hay que recordar la suposición que expuse en la introducción donde decía que tal vez el metateatro no se representa de una única forma, sino que su capacidad expresiva abarca distintas estructuras. En este momento puedo confirmar lo que al inicio eran solo suposiciones, basándome en las teorías de Hornby, Hermenegildo, Abel, comprobé que realmente la metateatralidad no solo se restringe a la típica escena de una obra dentro de la obra, sino que su forma de estar presente en las obras dramáticas es mucho más amplia, al punto de ser un tanto indefinida todavía la restricción en cuanto a que es metateatro en sí, pues la metateatralidad va desde una escena completamente construida dentro de una pieza dramática mayor hasta el uso del disfraz, el cambio de identidad, permanente o de forma momentánea, y el fingir de un personaje frente a otro, todos estos aspectos son metateatrales, pues en mayor o menor medida se componen de características propias de una representación teatral propiamente tal. Algunos de los componentes básicos del metateatro son que haya un actor, un espectador y un espacio o elemento que sirva como distintivo de la farsa teatral. Para poder reforzar mi tesis tuve que analizar si estos elementos estaban o

no presentes en la comedia de *El vergonzoso en palacio*, para esto complementé lo dicho por los teóricos del metateatro con lo expuesto por parte de críticos del teatro áureo español como Vitse, Oteiza, Florit, entre otros. Estos autores revisan en sus textos los rasgos de metateatralidad que hay presentes en la comedia *El vergonzoso en palacio*, y gracias a sus estudios pude confirmar que las escenas seleccionadas de la comedia cumplían con las particularidades que exige el metateatro. Revisé la escena de Serafina en el jardín, donde ensaya un fragmento de *La portuguesa cruel* vestida del príncipe Pinabelo, Juana la observa, y también Don Antonio y un pintor que están ocultos. Esta escena es indiscutidamente metateatral, es la icónica escena de *TeT* en la que se piensa si se debe describir el metateatro, un actor/actriz de la obra enmarcada presenta una obra ante un público. Fue más compleja la revisión de la escenas de la comedia que no presentaban esta estructura típica, sino que su pertenencia al artificio metateatral era menos evidentes, como el cambio de identidad de Mireno, debido al que “actúa” ante a los personajes que están en la corte, en ningún momento se refiere a su pasado de pastor ni da su verdadero nombre, se bautiza a sí mismo como Don Dionís de Portugal una vez que se ha vestido con el traje de Ruy Lorenzo, elemento distintivo que propicia la metateatralidad. La escena de Madalena también es considerada metateatral ya que ella finge dormir y de ese modo actúa una declaración amorosa hacia Mireno, escoge un lugar privado para montar su escenario, su habitación, y tiene a un público espectador, su amado secretario que no se percata del engaño de la dama. Madalena en sí no representa una obra de teatro, pero sí una escena de características propiamente teatrales, pues deforma su voz, recita un diálogo que ha organizado como si fuese un guión, hay un espectador de su representación, mientras que ella posee consciencia de estar representando, cumpliéndose así uno de los factores primordiales para que el teatro sea teatro: la certeza de saber que lo que se está representado es solo un juego, que podrá ser negado por su condición ficticia. Finalmente revisé la escena de Don Antonio fingiendo ser Don Dionís por la noche en el jardín, su público era por una parte Serafina que no sabía del engaño, y por otro Tarso que lo vio desdoblarse en dos hombres, pero no fue capaz de comprender lo que estaba sucediendo realmente.

Una vez comprobado el rasgo de la metateatralidad en cada escena debía continuar desentrañando la hipótesis que propuse al empezar esta investigación, en mi hipótesis planteaba que la metateatralidad presente en la comedia propiciaba el carácter lúdico, el

equivoco y el enredo, todos estos rasgos son imprescindibles en las comedias cómicas del Siglo de Oro, donde los personajes deben ser ingeniosos para resolver las pruebas que complican sus objetivos. En la comedia de *El vergonzoso en palacio* el enredo no está ausente, y en gran medida es el metateatro el encargado de producirlo, como por ejemplo el cambio de vestuario entre Mireno y Ruy es lo que lleva a Mireno a la corte del duque de Avero, donde conocerá a Madalena, o la representación de Serafina en el jardín vestida de varón hará que Don Antonio decida que la retraten en su versión masculina, también la escena final de él frente al balcón de la dama durante la noche le permitirá hacerse pasar por otro y entrar a sus aposentos, algo que no habría logrado sin tener que fingir. Demostrar que hay equívocos en las comedias del Siglo de Oro no es complejo, pues es parte de su estructura poseerlo, lo que sí planteé en mi hipótesis y que requería mayor detención es que el metateatro también se encargaba de proteger el decoro de los personajes al ser un artificio que se compone de elementos ficticios como lo es la esencia del teatro en sí.

Si bien en una comedia de carácter cómico nunca realmente el decoro se encuentra realmente en peligro debido a que el efecto de comicidad es dominante, esto no impide que en el desarrollo de esta aparezcan circunstancias en las que el honor está expuesto a ser dañado y que los personajes demuestren preocupación, actuando con cautela con la intención de proteger su decoro, en el caso de tener una conducta más atrevida lo harán únicamente escudados por el enredo que les permite no mancillar la honra, en mi opinión fue el metateatro, que genera enredo en la obra, la herramienta escogida para esquivar el mancillamiento del honor, no es que el metateatro sea lo que evita en sí mismo que el deshonor ocurra, pues está determinado que el honor no sufrirá daños, pero sí es por medio del artificio metateatral que los personajes (que lógicamente no saben que están a salvo y que hay una prescriptiva dramática que los ampara para que no sufran daños) evitarán poner en riesgo su honra. Para consolidar esta hipótesis fui desentrañando cada una de las escenas metateatrales, como la de Serafina donde el traje de varón y las palabras vehementes que ensaya solo le son permitidas en la privacidad del jardín y en la excusa de estar representando teatro en fechas de carnaval, a pesar de esto Juana se espanta por verla tan cómoda y despreocupada, la misma Serafina es consciente de lo indecoroso de sus ropas, pero se escuda en la privacidad de su performance que solo será vista por unas cuantas damas y su hermana, dejando en claro con ello que sí hay un riesgo para su honra al decidirse a representar así.

Por otro lado Madalena debe optar por fingir dormir para declarar su amor a Mireno, solo se decide a expresarlo de forma abierta cuando ya se ha rendido debido a que Mireno nunca le entrega una reacción indudable acerca de su correspondencia amorosa. Solo cuando el amor ya ha trastornado toda su entereza ella le escribe una carta donde lo cita a visitarla por la noche. El metateatro no es en sí mismo el que resguarda el decoro de los personajes presentes de esta comedia, ese trabajo es realizado de antemano por la convención genérica del periodo áureo, pero sí es el metateatro el artificio escogido para que estos criterios se cumplan, o sea que es por medio de la inclusión de la metateatralidad que en esta comedia se protege el decoro de los personajes ante el riesgo de exponerlo a ser mancillado. Sin el uso de este artificio la comedia sería muy plana en el desarrollo de sus acciones y la resolución de los enredos, pero gracias al disfraz, el fingir, los juegos de roles y todo lo que compone el artilugio teatral se consigue una comedia lúdica, dinámica, tal como debe ser una comedia cómica.

Con esto quedaría demostrada la presencia de los elementos por los que preguntaba al inicio de este proyecto: Sí hay metateatro en *El vergonzoso en palacio*, el metateatro es un propiciador del enredo y es un artilugio utilizado por los personajes para resguardar su honra y seguir cumpliendo con las normas que el decoro les impone.

Como reflexiones finales, tras la lectura crítica y el análisis de esta comedia a la luz del fenómeno metateatral, me parece que el término de metateatro es aplicable a muchas otras obras del Siglo de Oro, como por ejemplo *Don gil de las calzas verdes* también de Tirso de Molina, donde su protagonista se asemeja a Serafina cuando esta utiliza el traje de hombre, pero en esta comedia, doña Juana, lo lleva casi siempre de inicio a fin tomando la identidad de Don gil de las calzas verdes, como ampliación de este análisis podría realizarse un estudio acerca de los rasgos metateatrales en otras comedias y verificar cuáles son las motivaciones que impulsan a los personajes a valerse de la metateatralidad, junto con saber qué consecuencias tienen. Sería interesante saber si el metateatro se comporta de la misma forma en otras comedias y sobre todo sería atractivo ver cómo se comporta el metateatro en una comedia trágica, tal como propone Abel que ocurre en *La vida es sueño* de Calderón.

Para cerrar solo me resta decir que el metateatro es más que una escena metadramática, pero sin duda una de sus características es que multiplica la teatralidad dentro

las obras, todos los personajes de la comedia se regocijan utilizando las posibilidades que el metateatro les otorga, que les permite vestir cómo quienes no son, decir lo que piensan sin rencillas, declararse a quienes no deben y restaurar el orgullo dañado. Dejo como palabras finales los siguientes versos de Serafina, quien es la encargada de recordarnos el generoso valor del teatro que permite que escojamos quienes ser

Serafina: ¿Quieres ver los epítetos
que he de la comedia hallado?
De la vida es un traslado,
sustento de los discretos,
dama del entendimiento,
de los sentidos banquete,
de los gustos ramillete,
esfera del pensamiento,
olvido de los agravios,
manjar de diversos precios
que mata de hambre a los necios
y satisface a los sabios.
Mira lo que quieres ser
de aquestos dos bandos. (vv. 1881- 1894)

Con estos versos finalizo el estudio de la comedia de *El vergonzoso en palacio*, donde tal como dice Serafina el teatro es quien otorga licencia para que los personajes decidan ser necios o sabios. Gracias al uso de la metateatralidad todos ellos se vuelven ágiles, valientes y decididos, debido al uso de este artificio comienzan a acercarse a sus deseos sin corromper el decoro que los construye como individuos de una comedia barroca, cómica y palatina.

5. BIBLIOGRAFÍA

ABEL, LIONEL, *Metatheatre: a new view of dramatic form*, New York, Hill and Wang, 1963.

ADAM, ANTOINE, *Histoire de la Littérature française au XVII siècle: L' époque d' Henri IV et de Louis XIII*, París, Domat Monchrestien, 1948.

AICHINGER, WOLFRAM, «Confesores, espías, secretarios. Los agentes ocultos del poder y su representación en el teatro de Calderón», *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Servicio de publicaciones de la universidad de Navarra, Pamplona, 2013, p 9-21.

ARELLANO, IGNACIO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

_____ «La comedia de capa y espada (el género y su interpretación)», *Obligados y ofendidos*, 1998, pp.11- 37.

_____ «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 1994, pp. 103- 128.

_____ «Lo trágico y lo cómico mezclado: de mezclas y mixturas en el teatro del Siglo de Oro», 2010.

URL: www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/rilce/article/view/3095/2880
Consultado en Octubre, 2018.

_____ «El honor calderoniano en las comedias de capa y espada», *Romanische Forschungen*, 2013, pp.331- 352.

BAJTIN, MIJAIL, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.

BANCES CANDAMO, FRANCISCO, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan Moir, Londres, Tamesis, 1970.

BERRUEZO, DIANA, «Amor, humor y equívocos en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina», *Anagnórisis*, 3, 2011, pp. 38-52.

BRAVO-VILLASANTE, CARMEN, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.

COUDERC, CHRISTOPHE, *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2006.

CHEVALIER, MAXIME, «Decoro y decoros», *Revista de Filología Española*, 73, 1993, pp.5-24.

FLORIT, FRANCISCO, «*El vergonzoso en palacio*: Arquetipo de un género». *Varia lección de Tirso de Molina (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles)*, Madrid, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000, pp. 65-83

_____ «Estrategias discursivas en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina», *Criticón*, 81-82, 2001, pp.89-103.

GALAR, EVA, «El género palatino en dos comedias de Tirso de Molina: *El pretendiente al revés* y *Del enemigo, el primer consejo*», en *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, p. 35-52.

GRILLI, GIUSEPPE, «Virtudes públicas y privadas en unas comedias de secretario», *Aiso*, actas V, 1999, pp.663-670.

HERMENEGILDO, ALFREDO, «Tensiones entre la ficción y la realidad: estudios sobre metateatralidad calderoniana», en *Calderón entre veras y burlas*, ed. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 161-176.

HORNBY, RICHARD, *Drama, metadrama and perception*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986.

MAÑERO, DAVID, «Del concepto de decoro a la teoría de los estilos: consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 2, 2009, pp.357- 385.

MOLINA, TIRSO DE, *El vergonzoso en palacio*, ed. Blanca Oteiza, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.

_____ *Los cigarrales de Toledo*, Madrid, Renacimiento, ed.1913.

NAVARRO, ROSA, «La actualidad del Calderón cómico», en *Acotaciones: Revista de investigación teatral*, núm.6, 2001, pp. 1-7.

URL: www.resad.es/acotaciones/acotaciones6/6rosanavarro.pdf. Consultado en noviembre, 2018.

OLEZA, JOAN «La comedia y la tragedia palatinas: Modalidades del Arte Nuevo», *Edad de Oro*, 16, 1997, pp. 235- 251.

OLEZA, JOAN Y ANTONUCCI, FAUSTA, «La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones», *Rilce*, núm.29, 2013, pp. 689-741.

OROZCO, EMILIO, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

OTEIZA, BLANCA, «Estudio y anexos», en *El vergonzoso en palacio*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.

PAVIS, PATRICE, *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona-Buenos Aires- México, Paidós, 1980.

REDONDO, AGUSTÍN, «Entre la Magdalena y Narciso: dos personajes femeninos transgresores en *El vergonzoso en Palacio* de Tirso de Molina», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

URL: www.cervantesvirtual.com/obra/entre-la-magdalena-y-narciso-dos-personajes-femeninos-transgresores-en-el-vergonzoso-en-palacio-de-tirso-de-molina-0/ Consultado en diciembre, 2018.

RICART, DOMINGO, «El concepto de la honra de Juan Valdés», *Revista de Filosofía de la universidad de Costa Rica*, 4, 2014, pp. 147-164.

RÍO, ELENA DEL, «La figura del secretario en la obra dramática de Lope de Vega», *Espéculo, Revista de estudios literarios*, 1999.

URL: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero13/secretos.html>, consultado en Octubre de 2018.

VEGA, LOPE DE, *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Juana de José Prades, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971.

VILA, JUAN DIEGO, «La educación del galán: Madalena y la pedagogía genérica en *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina», *El escritor y la escena: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse*, Tomo 5, Ciudad Juárez, 1997, pp. 199-210.

VITSE, MARC, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle*, Toulouse, PUM, 1988.

WEBER DE KURLAT, FRIDA, «*El perro del hortelano*, comedia palatina», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 24, 1975, pp.339-363.

YAÑEZ, ANALÍA, «La funcionalidad del espacio femenino en una comedia palatina: *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina», Edición digital a partir de *Estudios de Teatro Español y Novohispano*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filología y Literaturas Hispánicas, 2005, pp. 269-282.

ZUGASTI, MIGUEL, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *El sustento de los discretos: la dramaturgia áulica de Tirso de Molina*, ed. Eva Galar y Blanca Oteiza, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2003, p. 159-185.

_____ «Teatro en el teatro (TeT): cuatro ejemplos de cervantes, Lope, Tirso y Vélez», *Teatro de palabras*, 5, 2011, pp. 57- 85.