

# Teatro en el teatro (TeT): cuatro ejemplos de Cervantes, Lope, Tirso y Vélez

Miguel Zugasti  
Universidad de Navarra–GRISO  
[mzugasti@unav.es](mailto:mzugasti@unav.es)

Para Alfredo Hermenegildo,  
*amicitia et admiratio*

Desde que hace ya casi medio siglo Lionel Abel acuñara el feliz término de *metateatro*, críticos y teorizadores del arte dramático siguen ahondando en la materia y abriendo nuevas vías de exploración (Abel, 1963)<sup>1</sup>. Las primeras indagaciones remitían hacia esa metáfora universal que es la vida como teatro, con especial interés en obras serias y reflexivas de Shakespeare (*Hamlet*), Calderón (*La vida es sueño*, *El gran teatro del mundo*), Pirandello (*Seis personajes en busca de autor*), Beckett, Genet, etc. Pero pronto se amplió el espectro y entraron a colación tanto piezas cómicas como serias, empezando a percibirse que la noción de metateatro no se limita a designar un tipo especial de obras, sino que apunta a un rasgo fundamental de todo drama como es la presencia de elementos metacríticos, los cuales pueden verse como una apelación a la conciencia de teatralidad<sup>2</sup>. Tal conciencia metateatral o metacrítica puede aflorar al texto por una doble vía: el *teatro en el teatro* (TeT) y el *teatro sobre el teatro* (TsT)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> En el ámbito hispánico destaca el temprano ensayo de Orozco Díaz (1969).

<sup>2</sup> Algunos estudios útiles sobre textos no hispánicos son los de Schmeling (1982); Haring-Smith (1985); y Hornby (1986).

<sup>3</sup> Ver por ejemplo Pavis (2002, primera edición francesa de 1980); y Forestier (1981).

En este artículo pretendo hacer una breve indagación en la primera de estas modalidades (TeT), tomando como base sendas comedias de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina y Luis Vélez de Guevara. Para el ámbito hispánico resultan esclarecedoras las penetrantes observaciones de Alfredo Hermenegildo sobre la cuestión del TeT, a las que me acojo de aquí en adelante y trato de resumir:

Siempre que un personaje se revista de una función distinta de la que le es propia en la obra-marco, siempre que algún personaje asuma una función mirante frente a unos mirados, siempre que haya una cierta *puesta en escena* [...], estamos ante formas de teatralidad que pueden y deben estudiarse como variantes del TeT o derivadas, de modo inmediato, de él [...].

Suele atribuirse la condición de TeT a todo segmento teatral en que un personaje se convierte en espectador dentro de una obra dramática [...]. Todo TeT conlleva la existencia de una obra-marco y de una obra interior u obra enmarcada, engarzada, engastada. La obra englobante controla, desde su importancia jerárquica, el funcionamiento de la obra englobada.

En todo TeT hay [...] unos personajes a los que identificamos como *mirados* y un público al que llamamos *mirante*. Es decir, el TeT supone la transformación de ciertos personajes de la comedia-marco en público, en espectador, en personaje mirante, y la asunción, por parte de otras figuras, de una nueva función dramática que les da la categoría de personaje mirado [...]. El público de la comedia-marco será el archimirante, el espectador supremo (1995, p. 22-26)<sup>4</sup>.

Así pues, la forma más perceptible de TeT es aquella en donde la obra principal incluye un segmento de representación de otra obra menor incrustada dentro de la primera. Es una especie de teatro al cuadrado o teatro reduplicado que implica como mínimo la existencia de dos niveles de representación. A esta categoría pertenecen las cuatro comedias del Siglo de Oro español seleccionadas en el presente trabajo, a saber: *Los baños de Argel* (Cervantes), *Lo fingido verdadero* (Lope), *El vergonzoso en palacio* (Tirso) y *El rey naciendo mujer* (Vélez).

Quizás no sea baladí precisar que ésta no es la única expresión posible del TeT, ya que existen distintos grados o formas de manifestarse, dependiendo de la función desempeñada en cada obra<sup>5</sup>: tienen cabida aquí los lances con engaños, sueños simulados, fingimientos... o toda

---

<sup>4</sup> Interesa también el libro colectivo de Andres-Suárez, López de Abiada y Ramírez Molas (1997).

<sup>5</sup> Forestier (1981, p. 14); y Hermenegildo (1995, p. 25).

suerte de *puestas en escena* que desarrollen uno o más actantes ante los ojos de otros personajes. Por su parte, el arriba citado *teatro sobre el teatro* (TsT) comprende las reflexiones internas sobre el hecho teatral, su mecánica, espacios, historia, comentarios sobre escenografía, actividad actoral... y un largo etcétera. Ambas vías tienden a confluir y entremezclarse a menudo, como veremos: por ejemplo en aquellos tramos de TeT que incluyen observaciones metateatrales sobre la representación que ellos mismos (los actores) están llevando a efecto. Son casos de TsT dentro de un TeT, o de TsT que anuncia a mirantes y archimirantes que va a empezar una escena de TeT.

## 1. Miguel de Cervantes, *Los baños de Argel*

La traumática experiencia del cautiverio argelino que vivió Miguel de Cervantes durante un largo lustro (1575-1580), le sirvió de cañamazo sobre el cual tejer literariamente diversos ambientes y episodios de cautivos, según se aprecia con nitidez en la historia o novela intercalada del capitán cautivo (*Quijote*, 1, caps. 39-41), y en dos comedias muy relacionadas entre sí como son *Los tratos de Argel* y *Los baños de Argel*; hay una tercera pieza, *La gran sultana*, donde la vida en cautividad se traslada a Constantinopla; e incluso una cuarta, *El gallardo español*, que es comedia caballeresca y de grandes hazañas ambientada en Orán.

En *Los baños de Argel*, Cervantes pinta con tintes claros y oscuros los padecimientos sufridos por los cristianos cautivos en África, incluidas algunas escenas de martirio, todo ello aderezado tragicómicamente con las graciosidades del Sacristán y las historias de amor entre Fernando-Constanza, Cauralí-Halima (con interesantes cruces entre ambas parejas) y Lope-Zahara. Para los fines de este trabajo, interesa llegar al inicio de la tercera jornada, donde los españoles reclusos en el llamado *baño del rey* (prisión del gobernador de Argel) se aprestan a festejar la Pascua de Resurrección con una obra de teatro. En la muy útil *Topografía e historia general de Argel* (publicada en 1612 a nombre de Diego de Haedo, pero que la crítica adscribe ya de forma unánime al clérigo portugués Antonio de Sosa), se detalla cómo se ubicaba en el baño real a los cautivos de rescate, de quienes se esperaba obtener pronto el pago por su libertad, mientras que en los baños de la Bastarda, asignados a la ciudad, se confinaban los esclavos destinados a trabajos forzados y sin apenas opciones de rescate. Fray Antonio de Sosa (cautivo él también entre 1577-1581) calcula que en esa época pudo haber en los baños del rey entre 1500 y 2000

prisioneros, y detalla cómo en efecto en los bajos del baño se celebraba misa todos los días; pero los domingos y días de Pascua la asistencia era masiva y entonces se utilizaba un patio exterior, ante lo cual los guardias llegaron a cobrar entrada (vol. 1, p. 195)<sup>6</sup>.

Cervantes tiene muy en cuenta estos detalles en *Los baños de Argel*: un guardián informa que los españoles van a hacer una “brava comedia” (v. 2028) y que todo el que desee asistir deberá pagar “dos ásperos” (v. 2024)<sup>7</sup>, moneda de uso común en la zona levantina (diez ásperos equivalían a un real); piensa recaudar mucho dinero porque pasan “de dos mil los que están en el banasto” (v. 2050) o prisión; el lugar habilitado para los actos (misa de Resurrección y comedia) es el “patio” (v. 2055). La misa se concelebró por “veinte religiosos” (v. 2059), con música bien concertada “que llaman contrapunto” (v. 2063), tras la cual empezará la representación. En cuatro ocasiones se afirma que se trata de una *comedia*, mientras que otras tantas se habla de *coloquio*<sup>8</sup>. Lo singular del caso es que Cervantes da cumplida noticia del autor del texto: “Es del gran Lope de Rueda, / impreso por Timoneda, / que en vejez al tiempo vence” (v. 2099-2101). Un homenaje en toda regla a un dramaturgo que él admiraba mucho, según dejó asentado en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615):

Tratose también de quién fue el primero que en España las sacó de mantillas [las comedias] y las puso en toldo y vistió de gala y apariencia; yo, como el más viejo que allí estaba, dije que me acordaba de haber visto representar al gran Lope de Rueda, varón insigne en la representación y en el entendimiento. Fue natural de Sevilla y de oficio batihaja, que quiere decir de los que hacen panes de oro; fue admirable en la poesía pastoril, y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y aunque por ser muchacho yo entonces no podía hacer juicio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho<sup>9</sup>.

Cervantes está en lo cierto al decir que Timoneda imprimió algunas obras de Lope de Rueda (*Las cuatro comedias y dos coloquios pastoriles del excelente poeta y gracioso representante Lope de Rueda*, Valencia, Juan Mey, 1567), pero entre ellas no aparece la que él

<sup>6</sup> Garcés (2005, p. 93-94).

<sup>7</sup> Todas las citas de *Los baños de Argel* se hacen a partir de la edición de Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1998), que cuenta con una anotación rigurosa y de gran utilidad.

<sup>8</sup> Comedia en los v. 2028, 2034, 2114 y 2154. Coloquio en los v. 2095, 2098, 2131 y 2171.

<sup>9</sup> «Prólogo al lector», en la edición citada de *Los baños de Argel* (p. 9-10).

utiliza en *Los baños de Argel*, así que o bien se valió de un impreso ahora perdido, o bien la saca de su memoria<sup>10</sup>. En cuanto a la aparente divergencia entre comedia y coloquio, lo cierto es que no hay tal, pues en el citado prólogo ya advierte que en la época de Rueda “las comedias eran unos coloquios como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora”; y todo ello con un aparato muy escaso que se cifraba en “cuatro pellicos blancos [...], cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados” (p. 10-11).

He aquí, pues, el preciso contexto en que los cautivos van a hacer su montaje en los baños del rey de Argel; la didascalia inicial reza así: “Salen al teatro todos los cristianos que haya, y Osorio entre ellos, y el Sacristán” (acot. al v. 2057). La idea es ocupar el escenario de la obra enmarcada con un buen tropel de gente (“todos los cristianos que haya”), aunque serán cuatro los actores singularizados: Osorio, el Sacristán, Vivanco y Guillermo. La pieza se acomoda al “pastoril lenguaje” (v. 2107) propio de los coloquios de Rueda, y el vestuario está en consonancia con ello: llevan “pellicos” (v. 2108), Guillermo sale de “pastor” (acot. al v. 2173) y el Sacristán viste unos remendados “calzones” (acot. a los v. 2030 y 2057). Se encarece lo humilde y desastrado de tales vestimentas, pues no en vano se trata de una “comedia cautiva, / pobre, hambrienta y desdichada, / desnuda y atarantada” (v. 2114-2116).

Quedan más noticias sobre el montaje que conviene apurar: como al parecer no había músicos entre los cristianos, el cadí de Argel cedió a los suyos para hacer la música y el canto (v. 2092-2096), por eso luego se dirá que “la música ha sido hereje” (v. 2130); el coloquio ha de hacerse sin echar previamente la loa o prólogo (v. 2112), y dado que es función intrínseca a toda loa solicitar silencio y atención al auditorio, este cometido recae ahora sobre un personaje mirante: “Ya salen; sosiego y chite, / que cantan” (v. 2126-2127); el público mirante –que, recuérdese, son las figuras de la obra marco– contempla el espectáculo sentado; en su mayoría son cristianos, pero también hay algunos musulmanes, como el corsario turco Cauralí o los guardianes que se ubican tras el postigo de una puerta; sobre los actores sabemos que el Sacristán remeda la figura del gracioso (“tiene donaire en todo”, v. 2111; es “bufón”, v. 2155, 2235 y

---

<sup>10</sup> La crítica baraja la hipótesis de que los versos pertenezcan al coloquio intitolado *Gila*, hoy perdido. Sí se conservan otras dos quintillas de este mismo coloquio, insertas por Lope de Vega en la *Justa poética* en honor de San Isidro de Madrid (1621).

“loco”, v. 2228), mientras que Osorio hace las veces de autor de comedias<sup>11</sup>, pues fue el responsable de escoger el texto de Lope de Rueda:

No pude hallar otra cosa  
que poder representar  
más breve, y sé que ha de dar  
gusto, por ser muy curiosa  
su manera de decir  
en el pastoril lenguaje. (v. 2102-2107)

La información hasta aquí registrada entra en la categoría de TsT que previene al espectador (tanto al mirante como al archimirante) para la contemplación de un segmento de TeT. Todo parece estar ya listo para la fiesta u “holgura” (v. 2087), pero surge un inconveniente que alterará las cosas y romperá la frontera entre la pieza marco y la enmarcada: el Sacristán ve a Cauralí sentado entre el público y no deja de mirarle de soslayo mientras le endilga una sandez tras otra, “entre burla y juego” (v. 2140), pues no olvida que éste fue el corsario que le sometió a cautiverio. Cauralí se siente molesto e interpelado, y por dos veces rompe la ilusión dramática respecto de la obra engastada: “¿Es esto de la comedia?” (v. 2154), “¿Entra aquesto en el cuento / de la fiesta?” (v. 2167-2168), acción que secunda otro personaje-espectador mandando callar al Sacristán. Hecho el silencio, el pastor Guillermo ya puede empezar el coloquio de Rueda y declama la primera redondilla (v. 2174-2178), pero de inmediato lo interrumpe el Sacristán con más tonterías.

Nueva ruptura de la ilusión dramática, nueva invitación al silencio y reinicio del coloquio desde el primer verso. Esta vez Guillermo consigue enlazar siete redondillas seguidas, la última de las cuales incluye esta pregunta retórica:

Mas, ¿quién es este cuitado  
que asoma acá entellerido,  
cabizbajo, atordecido,  
barba y cabello erizado,  
desairado y mal erguido? (v. 2219-2223)

Ni que decir tiene que el Sacristán volverá a obstaculizar la representación: “¿Quién ha de ser? Yo soy, cierto, / el triste y desventurado” (v. 2224-2225); se gana las iras de unos y otros (los

---

<sup>11</sup> El nombre no parece haberse escogido al azar, pues hubo un autor de comedias llamado Rodrigo Osorio para el que Cervantes se comprometió en 1592 a escribir seis obras.

personajes de las dos obras, o sea, los mirantes y los mirados), y entre todos lo expulsan del teatro. El pastor Guillermo tiene que recomenzar otra vez el recitado del coloquio, pero ha perdido el hilo, por lo que pide ayuda y le dan el pie para continuar:

GUILLERMO      ¿Dónde quedé?  
 VIVANCO                      No sé yo.  
 D. LOPE                      “Mas, quién es este cuitado...”,  
                                      fue el verso donde paró. (v. 2243-2245)

Pareciera que se han disipado los problemas para proseguir con el texto de Rueda, y eso es lo esperable, sin embargo no hay que olvidar que todo segmento de TeT ha de ser breve por naturaleza, ya que es subsidiario de una pieza más larga que lo abraza y contiene; así pues, Cervantes considera que la escena del coloquio ya se ha prolongado lo suficiente y decide cortarla con un gran movimiento escénico: llega la noticia de que hay un asalto cristiano a la fortaleza de Argel; tras el alboroto general, la representación se da por concluida. Más tarde se sabrá que el ataque a la ciudad no fue real sino fruto de un espejismo, pero ya no se volverá a retomar el texto de Lope de Rueda y la acción prosigue por nuevos derroteros.

El ejemplo cervantino de TeT más parecido a éste que existe se localiza en *La entretenida*, donde se incluye un entremés. El proceso ha sido estudiado por Hermenegildo con su acostumbrada maestría, adonde remito al lector interesado (1999). Volviendo al caso concreto de *Los baños de Argel*, conviene advertir que está bien documentado cómo los cautivos auténticos recurrían con cierta asiduidad a la práctica teatral para entretener el ocio y reafirmar su identidad nacional y religiosa. Fray Antonio de Sosa insiste en ello en la *Topografía e historia general de Argel* y cita a su amigo Cervantes, pero contamos asimismo con algún testimonio ajeno al autor del *Quijote*. El primero de ellos procede de la autobiografía de Diego Galán titulada *Cautiverio y trabajos*; Galán cayó cautivo en Argel hacia 1590 y narra por extenso sus miserias, su traslado a Constantinopla y ulterior fuga hacia la libertad. En el capítulo tercero refiere con prolijidad el lamentable episodio del intento español de hacer una comedia en los baños y el final trágico que tuvo. He aquí el pasaje:

En el baño del bajá, que es donde están recogidos los más cautivos que hay en la ciudad, adonde estaban al presente quinientos y cincuenta que tenía mi amo, y se juntan otros muchos de particulares de diversas naciones y provincias, y ordinariamente se aúnan españoles con españoles, italianos con italianos, y así todos los demás de una región y provincia, y se entretienen unos con otros, sucedió que los italianos, por aliviar sus penas, hicieron una comedia de Santa Catalina de Sena, con la cual se entretuvieron una tarde. Los españoles, visto que los italianos se habían holgado con la farsa, tuvieron envidia [...].

En fin, envidiosos, ordenaron de hacer otra comedia de *La toma de Granada*, repartiendo a cada uno papel según su sujeto. Y, después de estudiada, apariencias y armas como de pobres cautivos, porque tenían morriones y petos de papel, espadas de palo, y a este modo todos los demás pertrechos de guerra. Y la persona que había de hacer el papel del rey don Fernando, no contento con armas de papel –principio de la futura desdicha–, intentó que un capitán inglés que a aquella sazón estaba en el puerto de Argel –que entran allí de paz los ingleses–, con una industria que buscó, pedille prestado un peto, espaldar, morrión y espada [...], pidiéndole un billete para el inglés diciendo que, porque los cautivos se querían holgar haciendo una representación, le hiciese merced de prestalle las armas referidas [...].

Maliciaron los turcos [...] que los cautivos se querían alzar con la ciudad, pues iban a pedir armas al inglés. Y sin detenerse un punto salieron del navío, entrando por la ciudad dando voces: “¡Al arma, al arma, que los cautivos se quieren levantar con Argel!”. Y en un instante se movió tanta confusión y alboroto contra los pobres cautivos que parecía haber llegado nuestro fin [...].

Luego cogieron a los que habían llevado el billete y, dándoles tormentos, confesaron que para hacer una comedia, con orden del doctor Juan Blanco, habían ido al navío y pedido al inglés las armas referidas. Vista la confesión por el bajá, mandó traer a su presencia al doctor Juan Blanco, y así como le vio, dijo:

—Perro, si no dices la verdad te tengo de hacer pedazos a tormentos.

Y aunque confesó lo propio que los demás le dieron crueles tormentos, visto lo cual por el pobre doctor, y que padecía sin culpa, dijo al bajá:

—Para que tu alteza desengañe, haga traer los petos, morriones, espadas y broqueles, que todo es de palo y papel, que estaban apercebidos para la comedia, y echará de ver cómo no hay malicia.

Y al punto mandó el bajá que fuesen por ello y, traído a su presencia, parece que mostró algún género de desengaño. Mas era tanta la turba de la gente bárbara que daba voces diciendo “¡Mueran todos!”, que el bajá, no pudiendo resistir la bárbara fiereza del vulgacho, les entregó a seis de los comediantes para que hiciesen en ellos su gusto [...].

Luego el pueblo bárbaro se entregó en los infelices cautivos, ejecutando en ellos más tormentos y crueldades que se cuentan de Diocleciano, emperador de Roma, pues arrastraron a uno atado a las colas de cuatro caballos, a otro empalaron, a dos ahorcaron a la puerta de Babazón, y a los otros dos quebrantaron los huesos con mazos de hierro a la puerta de Babalbeta. Y estos dos últimos eran andaluces, y se llamaba el uno Alonso de Vera, hombre gracioso, y el otro Juan de Buendía, los cuales habían salido juntos de España, y los cautivaron juntos y eran de un propio amo que se llamaba Chafor, genovés renegado, y habían remado juntos, y juntos fueron a gozar de Dios, adornados con la preciosa corona del martirio. (cap. 3, p. 94-99)



El segundo texto que aduciré entra en la categoría de lo ficcional: se trata de la novela de Jerónimo Alcalá Yáñez, *Alonso, mozo de muchos amos*, donde se refiere cómo el apicarado protagonista acaba sus andanzas en el seno de una compañía de cómicos, en concreto la de Baltasar de Pinedo (segunda parte, cap. 7). Una tormenta arrastra su bergantín hasta las playas de Argel y son hechos cautivos sin apenas oponer resistencia. Enterados los moros de que eran actores, les encargaron la ejecución de una comedia para el día de San Juan:

Entramos en consejo decretando qué comedia se había de representar, y habiéndose tomado los votos, salió que fuese *La rebelión de Granada*. Repartiéronse los papeles y las mujeres comenzaron a tomar de cabeza sus dichos, y yo, que hacía el personaje de un alcaide y de un soldado, y echaba la loa, sin el papel que me dieron para dos entremeses [...]. Llegada la fiesta, por la tarde se juntaron en un jardín del virrey gran número de gente de la más noble de Argel [...]. Salió la música y cantaron a tres voces aquel antiguo y tan célebre romance de *La estrella de Venus*, con que las moras quedaron muy pagadas. Salí yo luego a echar la loa, y fue la de Apeles cuando pintó la cabeza de un truhan que por hacer burla dél le dio un recado falso, diciendo que el rey le convidaba a su mesa [...].

Empezose la comedia de *La rebelión de Granada y castigo por el prudentísimo rey don Felipe Segundo*, que esté en el cielo. Representaron mis compañeros admirablemente, como personas ya ejercitadas en su arte [...]. Los entremeses causaron mucha risa, y con unos bailes a lo español dimos fin a la fiesta y comenzó nuestra tragedia, porque en acabando de desnudarnos nos mandaron prender y echar en unas mazmorras [...]. Hiciéronnos luego cargo del mal término que habíamos tenido, afrentando en la representación a sus reyes y, lo que era peor, a su profeta [...]. Fuimos condenados a muerte, y no como quiera, sino a que nos empalasen [...].

Yo se lo avisé muchos días antes a mis compañeros que mirasen lo que hacían, pues era cierto se habían de afrentar los moros viendo que les representábamos la pérdida de un reino que en tanta estimación tenían, y más estando tan a pique de recuperarlo. Pediles a mis compañeros que hiciésemos la comedia del *Ramillete de Daraja* o *Los celos de Reduán*; no fue de provecho mi consejo. (p. 714-717)<sup>12</sup>

El resultado no pudo ser más desastroso: en aras de conmutar la pena capital por la libertad, los cómicos fueron conminados a renegar del cristianismo, pero se negaron a ello de modo

---

<sup>12</sup> A destacar la curiosa coincidencia temática entre las dos comedias representadas: en el caso de Diego Galán la cita del rey don Fernando nos retrotrae a *La toma de Granada* por los Reyes Católicos (1492); el texto de Alcalá Yáñez, al informarnos que *La rebelión de Granada* fue sofocada por Felipe II, nos remite al alzamiento morisco de las Alpujarras (1568-1571).

unánime y fueron martirizados hasta la muerte. Tan sólo el protagonista, Alonso, salvó la vida (por eso puede narrar el caso en primera persona), argumentando en su favor que solo había representado la loa y los entremeses, sin tomar parte en la comedia que tanto agravió a los argelinos.

## 2. Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*

Este lastimoso final del martirio de varios cómicos conecta bien con el siguiente texto a tratar: *Lo fingido verdadero*, de Lope de Vega, comedia hagiográfica que versa sobre la vida de San Ginés, representante. Ginés era un afamado actor en la Roma del siglo III, en tiempos de Diocleciano (v. 284-305)<sup>13</sup>, emperador recordado por decretar la décima y última persecución de los cristianos (v. 303), una de las más sangrientas. Ginés, que había actuado ante el emperador en diversas ocasiones, estaba representando una obra donde debía mofarse de un recién bautizado, pero al recibir el agua él mismo se convierte milagrosamente al cristianismo; tras declarar a todos que su conversión ha sido auténtica y no fingida, es condenado a muerte, por lo que la Iglesia lo considera mártir. San Ginés pasó a ser patrón de los actores y músicos; su singular vida fue recogida en el muy reeditado *Flos sanctorum* de Rivadeneira, donde bien pudo inspirarse Lope para componer esta comedia.

En el primer acto asistimos al ascenso de un simple soldado, Diocleciano, hasta obtener el lauro imperial. Se deslizan las primeras referencias a la excelencia interpretativa de Ginés, que hace también las veces de autor de compañía y dramaturgo. En esta última faceta, se le insta a que escriba sus obras sin sujetarse al arte y los preceptos, dando primacía a la invención y la verosimilitud natural (v. 539-540 y 1210-1217): claro eco de las ideas expuestas por Lope de Vega en el *Arte nuevo de hacer comedias* (v. 15-16 y 189-190), donde sostiene sin tapujos que redacta sus textos sin arte (esto es, sin seguir las reglas de las preceptivas clasicistas) y que le ha perdido el respeto a Aristóteles (alusión a la *Poética*).

Será en el segundo acto de *Lo fingido verdadero*, cuando entremos de lleno en la materia que nos ocupa. Diocleciano le manda a Ginés que prepare una “notable fiesta” (v. 1204) y éste le ofrece un amplio repertorio de piezas representables. En total son ocho obras, algunas auténticas

---

<sup>13</sup> Cito siempre *Lo fingido verdadero* por la edición de Cattaneo, 1992.

y otras inventadas, unas antiguas y otras casi coetáneas: *Andria* (Terencio), *El milite glorioso* (Plauto), *El cautivo de amor* (Fabricio), *La contienda de Marsias y de Apolo* (Corintio), una comedia de gran aparato de un poeta griego, *Electra* (Leonicio), *Sofosniba* (Heraclio) y *Tisbe* (Cornelio). El emperador no gusta de las tragedias y le pide que haga una “comedia” (v. 1262), así que Ginés opta por componer la propia (“Haré la mía”, v. 1263), que tratará de amor y celos:

Una comedia me pide  
el César toda amorosa;  
yo pienso hacerla celosa,  
que el gusto de entrambos mide. (v. 1404-1407)

Rasgo singular de *Lo fingido verdadero* es que Lope no se limita a intercalar un único segmento de TeT, pues a esta innominada *comedia celosa* del segundo acto<sup>14</sup> le sucede otra más en el tercero, titulada *El cristiano bautizado* (v. 2313 y 2391), donde pretende burlarse del sacramento practicado por los devotos de esa nueva religión que va prendiendo entre la gentilidad romana del siglo III. Tal y como hemos visto para el caso cervantino, abundan también ahora las marcas de representación de las dos piezas engastadas (TsT preparatorio del TeT): se menciona la ropa con que se visten los actores (v. 1353, 1421); hay unos músicos encargados de los instrumentos y el canto (v. 1354, 1464); los mirantes se sientan para ver a los mirados (v. 1464, acot. al v. 1465); el emperador ordena que mientras llega el público o “senado” (v. 2316) se vaya preparando el “teatro” (v. 2317), lo cual bien puede entenderse como el despliegue de un pequeño retablillo o teatro portátil sobre el tablado principal; Ginés además de ser el primer galán ejerce de autor de la compañía (v. 2339, 2660); hay secuencias de ensayos (v. 2392-2396, 2411-2468); hay cortinas del escenario que se descorren (v. 2728-2729); se reclama al apuntador cuando los actores pierden el hilo y olvidan el texto (v. 2794-2796, 2826); en el tramo final se pasa revista a la distribución de papeles en el seno de una compañía (v. 2914-2965): galanes, damas, rufianes, muchachos, graciosos, viejos, criados, etc.

Junto a esta serie de detalles intrínsecos al hecho escénico, llama la atención el cuidado que pone Lope por señalar las distintas partes que integraban un festejo dramático en el Siglo de Oro. Como he recordado en otra ocasión:

La fiesta teatral barroca, ya sea en corral, en la calle, en casas particulares o en palacio, solía iniciarse con un tono cantado que lo interpretaban varios músicos, acompañados de guitarras, vihuelas, arpa, etc. Luego llegaban la loa y la obra larga (comedia o auto), que estaba

<sup>14</sup> Elvezio Canonica prefiere llamarla comedia de capa y espada (1997, p. 104).

entrecortada (no el auto) por diversas piezas breves: entremeses, bailes, mojigangas... No había intermedios ni pausas, por lo que todo se escenificaba seguido formando una especie de *continuum* dramático ilusorio en el que se envolvía al público de principio a fin. Cada representación era (o intentaba ser) una fiesta teatral plena, un espectáculo total que captase al auditorio desde el momento que se aproximaba a las tablas. El cambio temático Loa – Comedia – Entremés – Baile... no dificultaba la inteligencia de las piezas por parte del público, pues con ello se generaba una especie de unidad anímica, la ilusión colectiva de un todo orgánico muy bien estructurado (Zugasti, 2006, p. 103).

La secuenciación de las partes que se hace en el primer caso de TeT puede resumirse así:

- Romance cantado por los músicos (v. 1466-1489). Tema: reciente ascenso de Diocleciano al rango de emperador.
- Loa que echa Ginés<sup>15</sup> (v. 1490-1575). Tema: anécdota de la turbación sufrida por el poeta Tebano ante la presencia de Alejandro Magno; es la misma turbación que siente ahora Ginés frente a Diocleciano.
- Sextillas de pie quebrado cantadas (v. 1588-1617).
- Inicio de la comedia, v. 1618 y siguientes, de la cual se hace apenas el primer acto (“el paso primero”, v. 2031).

Con muy pocas diferencias se presenta el segundo segmento de TeT, donde se pone en escena la comedia de *El cristiano bautizado* (recuérdese que ya hemos saltado al tercer acto de *Lo fingido verdadero*):

- Romance cantado por los músicos (v. 2602-2613). Tema: venida redentora de Cristo al mundo. Quienes mueran por su causa en la tierra alcanzarán la gloria eterna.
- Loa que declama Marcela (v. 2614-2679)<sup>16</sup>. Tema: típica loa de elogio de cosas variopintas y raras; en este caso se habla del elefante y se mencionan varios casos prodigiosos. Adecuación al contexto escénico: los cómicos son como tiernos corderillos frente a la magnitud elefantina del público mirante, en especial los emperadores Diocleciano y Maximiano.

<sup>15</sup> Tanto la edición de Cattaneo que manejamos (1992, acot. al v. 1489), como la edición príncipe de Lope, *Decimasexta parte* (1621, fol. 273r), escriben “sale Ginés a la loca”, pero es errata: debe decir “sale Ginés a la loa”: ‘a echar la loa’.

<sup>16</sup> La edición de Cattaneo (1992, acot. al v. 2613) reitera la errata “loca” por “loa”, aunque esta vez la *editio princeps* de 1621 escribe correctamente “loa”.

- Empieza la representación de *El cristiano bautizado*, v. 2680 en adelante. Tampoco se pasa de la primera jornada (v. 2870-2873).

Nótese que la única parte omitida es el segundo tramo cantado que abraza a la loa, pero en lo demás puede decirse que el Fénix ha querido reconstruir con fidelidad una fiesta teatral barroca al estilo de la época. Compárese por ejemplo con el inicio del auto sacramental del *Viaje del Alma* que incluye en su libro misceláneo *El peregrino en su patria*:

Salían al teatro tres famosos músicos que en sus instrumentos cantaron así [Reproduce los versos]. Entrándose los músicos, salió el que representaba el prólogo y comenzó así [Transcribe la loa o prólogo]. Entrose y volvieron los músicos a cantar esta letra, bailando los dos de ellos con mucha destreza y gracia [Copia la letra]. En entrándose los músicos salió el Alma vestida de blanco, con un villano que representaba la Voluntad y un gallardo mancebo que hacía la Memoria [Empieza el auto]. (p. 108-109 y 115-116)

Lo mismo cabe decir de los otros tres autos que conforman *El peregrino en su patria*, o los de Tirso de Molina en *Deleitar aprovechando*, e incluso al otro lado del océano con Sor Juana Inés de la Cruz y su festejo completo de *Los empeños de una casa*. En todos los casos el orden seguido es el mismo: música instrumental y canto – loa – nuevo interludio musical y canto – inicio de la obra larga<sup>17</sup>.

Procede ya examinar la primera comedia ensartada mediante el recurso del TeT. Recordemos que Ginés brinda una pieza preparada por él que trata de amor y celos. El encargo imperial fue muy repentino (“hoy me has de hacer una notable fiesta”, v. 1204), así que el tiempo dedicado a pergeñar el texto es muy escaso, por lo cual no tardamos en saber que salió “de improviso” y “sin papel” (v. 1580, 2002, 2005). De improviso o de repente, sí, pero no como quiera, pues Ginés puso todo su empeño en entrelazar vida y teatro. Me explico: en el nivel de la comedia marco Ginés está enamorado de Marcela y sufre su desdén, de modo que en el nivel de la comedia enmarcada se reviste de galán (de nombre Rufino) y pide celos a una dama llamada Fabia (papel interpretado por Marcela).

Justo aquí reside el principal valor metateatral del texto, pues hay un constante entrecruzamiento entre el plano de la realidad ficticia de los mirados (acción de la comedia

---

<sup>17</sup> Estos y otros ejemplos afines se estudian en Zugasti (1998, 2006).

“celosa”) y el plano de la realidad aparente de los mirantes (acción de *Lo fingido verdadero*)<sup>18</sup>. Desde el diálogo inicial, Fabia deja claro que no corresponde al amor de Rufino; se encienden los ánimos entre ellos, declaman un puñado de versos más y no tardan en dejar a un lado los nombres ficticios para empezar a interpelarse como Ginés y Marcela. La dama es consciente de que están rompiendo la ilusión dramática y apela a su sentido del oficio actoral: “Esto no está en la comedia; / mira que el César nos mira. [...] / Volvamos al paso” (v. 1662-1663 y 1667). Las dudas entre lo fingido y lo verdadero asaltan incluso al propio auditorio, según se desprende de estos versos de Diocleciano: “Sospecho que representan / estos su misma verdad” (v. 1850-1851), en referencia a la verdad aparente de Ginés-Marcela y no a la verdad ficticia de Rufino-Fabia.

A pesar de tales dudas, la acción de este fragmento de TeT avanza de modo vertiginoso, bien secundada en lo formal con frecuentes cambios métricos (redondillas, tercetos, octavas reales, romance), los cuales refuerzan la sensación de que Lope comprime una mini jornada en apenas 400 versos. Veamos cómo se desarrolla la trama: Rufino intenta vencer la oposición de la dama consiguiendo el permiso del padre para casarse con ella; aparece en escena el galán de Fabia, llamado Octavio, que le recrimina su fácil entrega a otro hombre; ella replica que todo ha sido forzado y que está dispuesta a cualquier cosa para demostrarle su amor; un criado propone que Fabia vaya al puerto de Ostia y se fugue en una embarcación que él tiene prevenida; la joven pareja accede, pero el criado resulta ser traidor a su amo y el plan que ha trazado es robar a la dama para sí mismo; al conocerse la huida de Fabia, tanto Rufino como el padre dan rienda suelta a su dolor y perplejidad, etc., etc.

Como bien se puede apreciar, el argumento es idóneo para una obra de amor y celos encendidos, donde los actores podrán lucirse y hacer gala del oficio que atesoran. Por ejemplo, el padre de la dama se dirige al emperador mirante y pide “castigo” (v. 2024) para los culpables; Ginés destaca por su interpretación de la “figura de un loco” (v. 1959) que se ve abandonado por la mujer que ama, e interpela de nuevo al César: “Justicia, señor, / manda seguir al traidor” (v. 2037-2038). Sus extremos, ansias y afectos son tan verosímiles que Diocleciano vuelve a cuestionarse si lo que está mirando es verdad o ficción: “¿Es esto representar? [...] / ¿Hablas de veras o no?” (v. 2042 y 2057). Se rompe así otra vez la ilusión dramática (Trueblood, 1964),

---

<sup>18</sup> Tanto el uso de la terminología como las bases teóricas de los planos de la realidad los tomo prestados del interesante artículo de María Teresa Julio (2007).

aunque Ginés responde que todo es imaginado y fruto del arte, con lo cual apacigua las dudas del emperador y el desasosiego que le causan. Pero no es tal: el archimirante, conducido por Lope con mano maestra, sabe de la verdad de lo fingido; empieza a ser consciente de que los límites entre vida y teatro se van desdibujando.

El segundo segmento de TeT se localiza en el tercer acto de la obra marco. El César ha gustado tanto del espectáculo que conmina a Ginés para que haga otra comedia al día siguiente: “Pero mañana volved [...], / y advierte que quiero ver / cómo finges un cristiano” (v. 2073 y 2076-2077). Se le pide ahora al autor Ginés que tire de repertorio y suba a las tablas *El cristiano bautizado*, pues hay fama de que ridiculiza muy bien tal personaje. Nos acercamos así al clímax de *Lo fingido verdadero*, con presencia del elemento hagiográfico que Lope hasta ahora había mantenido desactivado.

La acción comienza despejando cualquier incógnita sobre los episodios recién vistos: el cruce de planos entre la realidad aparente y la ficticia es total, de modo que Marcela sí se casó con Octavio, quedándose Ginés sin dama. Pero unos y otros son actores y la vida sigue, por lo que han de trabajar juntos y preparar la comedia encargada. El autor-actor Ginés empieza a ensayar su papel y en el instante que dice “dadme el bautismo, Señor” (v. 2468) sucede el milagro, que Lope resuelve mediante esta apariencia: “Con música se abran en alto unas puertas en que se vean pintados una imagen de nuestra Señora, y un Cristo en brazos del Padre, y por las gradas deste trono algunos mártires”. Ginés se queda perplejo y no sabe si tal portento es real o no, pero en aras de perfeccionar su arte interpretativo decide meterse de lleno en el papel, imitar al cristiano y optar de veras al bautizo, fundiendo en un todo vida y teatro. Una voz del cielo le reafirma en su decisión: “No le imitarás en vano, / Ginés, que te has de salvar” (v. 2487-2488). Se empieza a obrar así el milagro de la conversión de Ginés (actor pagano) al cristianismo, la cual pronto se da por asentada:

¡Cristo mío, pues sois Dios,  
vos me llevaréis a vos,  
que yo desde agora os sigo! (v. 2586-2588)

Lope ha dejado todo bien dispuesto para que justo ahora dé comienzo el TeT, la comedia de *El cristiano bautizado*: el archimirante goza de esta información, pero no así los mirantes y mirados que están a punto de intervenir. La obra enmarcada contiene algunas apariencias semejantes a la que acabamos de citar en la obra marco:

- Un Ángel, en lo alto (acot. al v. 2711).
- Sube Ginés donde está el Ángel (acot. al v. 2722).

- Descúbrase [Ginés] con música, hincado de rodillas. Un Ángel tenga una fuente, otro un aguamanil levantado, como que ya le echó el agua, y otro una vela blanca encendida, y otro un capillo (acot. al v. 2743).
- Vaya saliendo de arriba, y bajando Ginés (acot. al v. 2765).

El agua, la vela, el capillo y el descenso de Ginés de lo alto (el cielo) son signos evidentes de que el bautizo se ha materializado merced a la intervención divina. A partir de ahora en Ginés pesará más su condición de neocatecúmeno que la de actor; deja de fingir-actuar y pasa a vivir en plenitud la conversión a su nueva fe; o lo que es lo mismo, abandona el nivel de la realidad ficticia para instalarse en el de la realidad aparente de una comedia de santos como es *Lo fingido verdadero*. La discordancia, el juego metateatral, llegan a su apogeo cuando observamos que ni los mirantes ni los mirados se percatan de la transformación interior de Ginés, por lo que para ellos nada ha cambiado. Así, el resto de figuras de *El cristiano bautizado* procuran seguir con el desarrollo de la trama, atribuyendo los fallos interpretativos de Ginés al hecho de haber trabucado su papel: de ahí los reiterados avisos de que ha perdido el hilo, de que improvisa o habla de repente y necesita al apuntador. Pero Ginés desengaña a todos, mirados y mirantes, con esta confesión pública:

Césares, yo soy cristiano:  
ya tengo el santo bautismo.  
Esto represento yo porque  
es mi autor Jesucristo.  
En la segunda jornada  
está vuestro enojo escrito,  
que en llegando la tercera  
representaré el martirio. (v. 2866-2873)

Estamos ante la definitiva ruptura de la ilusión escénica, con final abrupto del TeT. Un airado Diocleciano da por concluida la función y dicta su veredicto: “Yo te sentencio a muerte” (v. 2888). En la apoteosis final Ginés aparece en escena empalado, mientras apostrofa al auditorio con su último suspiro:

Pueblo romano, escuchadme:  
yo representé en el mundo  
sus fábulas miserables [...].  
Cesó la humana comedia,  
que era toda disparates.  
Hice la que veis, divina:  
voy al cielo a que me paguen.  
(v. 3103-3105 y 3112-3115)



Tal y como Lope de Vega había señalado desde el título con ese logrado oxímoron de *Lo fingido verdadero*, lo más destacado de la comedia es el constante cruce de niveles entre la pieza marco y las dos piezas enmarcadas, el continuo salto de planos de la realidad aparente hacia la ficticia, o viceversa. Los juegos de TeT contribuyen de modo decisivo a que el público archimirante observe el vaivén entre vida y teatro, pero el segundo TeT no es una simple reduplicación del primero. Al contrario, ambos segmentos de TeT están dispuestos en quiasmo, de modo que estructuralmente resultan complementarios. En el primer caso, Ginés trata de modificar la realidad desde la ficción dramática, al pretender que la dama olvide a su enamorado y se case con él, pero fracasa en su empeño. En el segundo caso Ginés se acerca a la ficción de *El cristiano bautizado* como simple actor, pero gracias a la intervención divina la realidad lo supera y acaba convirtiéndose a la nueva fe. La muerte final en el martirio, observada desde las correctas coordenadas del género de la comedia de santos, lejos de ser un fracaso, supone la apoteosis y el triunfo personal de Ginés, quien pasa a engrosar la lista de los santos.

### 3. Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*

*El vergonzoso en palacio* es ejemplo paradigmático de lo que he dado en llamar comedia palatina cómica, esto es, aquella comedia cuyo tema central es el amor y los problemas o dificultades que acarrea, donde los personajes se mueven en un refinado ambiente palatino, por lo regular en espacios dramáticos alejados de Castilla: Portugal, Italia, Francia... pero también Aragón, Navarra, Cataluña o Galicia (Zugasti, 2003). Una particular subespecie de esta variedad genérica es la comedia de secretario, que tiende a explorar el amor entre desiguales, casi siempre una dama de alta alcurnia que se enamora ciegamente de un subordinado suyo, quien le sirve en calidad de secretario. La peripecia se fundamenta en ver cómo esta dama le muestra al galán el amor que le profesa sin perder su decoro (las reglas sociales le impiden hablar claro), por lo que recurrirá a enigmas (lenguaje no verbal, frases anfibológicas) que el secretario habrá de descifrar con ingenio para lograr casarse con ella. En este marco concreto se ubica *El vergonzoso en palacio*: comedia de secretario, inserta en el macrogénero de la palatina cómica. Tirso de Molina la incluyó en su libro misceláneo *Cigarrales de Toledo* (1624), bajo el marco cortesano de unas fiestas estivales que tienen lugar en cinco cigarrales o fincas de recreo de Toledo, donde se recitan poemas, se narran novelas y se representan tres comedias.

La predominante dimensión lúdica de *El vergonzoso en palacio* hace que los variados recursos del TeT sean parte esencial del juego dramático. La acción se localiza espacialmente en la corte ducal de Avero (norte de Portugal, cerca de Coímbra), donde residen dos bellas hijas del Duque, llamadas Madalena y Serafina. Allí concurren una serie de figuras, en su mayoría

galanes, que gustan de ocultar su persona al amparo de un disfraz, al tiempo que simulan una identidad que no es la suya. El protagonista masculino es Mireno, que se ha criado como humilde pastor en una aldea; le acompaña Tarso en calidad de criado. Ambos se encuentran con unos fugitivos llamados Ruy Lorenzo y su lacayo Vasco, y deciden ayudarles en la huida trocándose los vestidos con ellos. El intercambio de vestimenta confiere una nueva personalidad a Mireno y Tarso, que pasan a ser de ahora en adelante don Dionís y Gómez Brito. Lo mismo acontece con Ruy Lorenzo y Vasco, quienes logran salvarse simulando ser plebeyos, pero ambas son figuras secundarias que tienen poco peso en la obra. Todavía queda otro galán disfrazado, don Antonio, el Conde de Penela, quien desea permanecer de incógnito en el palacio de Averro 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.

Así las cosas, la composición de las parejas queda de la siguiente manera: Madalena-Dionís (Mireno) y Serafina-Antonio (Conde de Penela), entrando en liza un tercer galán, el Conde de Estremoz, que compite por la mano de Serafina. La trama gira alrededor de la pareja central formada por Madalena-Dionís y los obstáculos que habrán de superar para legitimar su amor<sup>19</sup>: la dama ofrece ambiguas señales de sus sentimientos que confunden y atribulan al galán; éste, consciente de su inferioridad social, no se decide a verbalizar su pasión y actúa con vergüenza y apocamiento. En el tercer acto hay una escena clave donde Madalena halla el modo de hablar claro a don Dionís sin mancillar su decoro: sentada en una silla, finge que duerme y confiesa su amor entre sueños mientras él le escucha. No es el fin de la peripecia, que deberá sortear algún recoveco más hasta llegar al desenlace en boda, pero sí supone un avance decisivo en la relación de los jóvenes amantes. Toda esta escena de Madalena supuestamente dormida es una nueva evidencia del gusto de Tirso de Molina por los juegos de TeT<sup>20</sup>.

Pero ahora nos interesa más explorar otro célebre pasaje de la comedia donde se ensaya una mini pieza de teatro, desatando toda una espiral de personajes mirantes y mirados. La escena

---

<sup>19</sup> También aquí hay otro varón más, el Conde de Vasconcelos, que aspira a la mano de Madalena, pero no es un auténtico rival para Mireno-Dionís. De hecho este Conde no aparece en escena y solo se habla de él por referencias.

<sup>20</sup> Se corresponde con lo que Beat Rudin llama “desdoblamiento dramático” (1997, p. 112-115).

transcurre en la mitad del segundo acto, o lo que es lo mismo, en el centro justo de la obra marco; la gran protagonista es Serafina, mujer desamorada cuyo objetivo inmediato no es casarse ni agrandar a ningún hombre. Estamos en víspera de carnaval y ella, sabedora de la melancolía amorosa que embarga a su hermana Madalena<sup>21</sup>, decide hacer una comedia para entretenerla:

En lo que pone agora su cuidado  
es sólo en estudiar con sus doncellas  
una comedia, que por ser mañana  
carnestolendas, a su hermana intenta  
representar, sin que lo sepa el Duque. (v. 472-476)<sup>22</sup>

A renglón seguido se dice que Serafina es “inclinada a versos”, que “pierde el seso / por cosas de poesía” y que esa tarde “en el jardín pretende / ensayar el papel, vestida de hombre” (v. 477-480). La informante de todo esto es una urdidora dama de compañía, llamada doña Juana, que no dudará un instante en esconder a don Antonio (el galán enamorado de Serafina) en el jardín para que se dé el placer de verla sin ser visto:

Vamos, y esconderete en los jazmines  
y murtas que de cercas a los cuadros  
sirven, donde podrás, si no das voces,  
dar un hartazgo al alma. (v. 495-498)

La escena propia del jardín empieza a partir del v. 647<sup>23</sup>; don Antonio ya está situado tras unas murtas y arrayanes que le sirven de celosías, pero la novedad es que no se halla solo, sino en compañía de un pintor cuyo cometido será sacar un retrato de Serafina mientras actúa. Cuando ésta llega al jardín, sale “vestida de hombre”, de color “negro”, en compañía de doña Juana (acot. al v. 730); otros complementos que se citan son cuello, capa y sombrero (acot. al v. 853), sin que falten espada y daga (v. 894, 933, 1000, 1027); sabemos también que se recoge el pelo “por no parecer mujer / cuando me quite el sombrero” (v. 809-810). Estas ropas varoniles son algo más que un revestimiento externo, según confiesa la propia Serafina: “No te asombre / que apetezca el

<sup>21</sup> Para la fertilidad de la melancolía como tema en el Mercedario remito al excelente trabajo de Pallares Garzón (2010).

<sup>22</sup> Todas las citas de *El vergonzoso en palacio* se hacen a partir de la edición de Florit Durán, 1987. Salvo que se indique otra cosa, la numeración de los versos remite al acto segundo y no al global de la comedia.

<sup>23</sup> Datos sobre el frecuente uso del espacio escénico del jardín en el teatro del Mercedario se hallarán en Zugasti (2002).

traje de hombre, / ya que no lo puedo ser” (v. 738-740), en lo que sin duda es reflejo de su personalidad (recuérdese que pertenece al tipo de mujer independiente y esquiva al amor).

Sobre la comedia que está ensayando sabemos que será para una representación particular, doméstica: “Sólo han de vella / mi hermana y sus damas” (v. 790-791). El tema central son los celos desatados a partir de una típica estructura triangular: el protagonista es el príncipe Pinabelo, que está enamorado de Celia, la cual no le corresponde y se casa con el conde Fabio. Gracias a esta mínima información deducimos que se trata también de una comedia palatina, resultando que la pieza marco y la enmarcada pertenecen al mismo género dramático. La obra se titula *La portuguesa cruel* (v. 846), de donde podría inferirse que Tirso de Molina busca con este segmento de TeT un juego especular con el carácter desamorado de Serafina, quien trata con gran rigor y crueldad a su pretendiente don Antonio. De esta opinión es doña Juana, al apostillar que “en ti el poeta pensaba / cuando así la intituló” (v. 847-848); y en la misma línea se posiciona un despechado don Antonio, quien le aplica varias veces el adjetivo “cruel” (acto 3, v. 775, 791). Hay que señalar, sin embargo, que Serafina no hace el papel de Celia en *La portuguesa cruel*, sino el de Pinabelo, y que ella misma niega parecerse a la protagonista: “Portuguesa soy; cruel, no” (v. 849).

Entrando a analizar el texto de TeT, en esta ocasión no se dice que vaya a haber loa, como en los casos previos de Lope, pero se encarece mucho el gusto de Serafina por la actuación y, sobre todo, ella pronuncia un encendido elogio del teatro como espectáculo integral, elogio que sirve de prólogo o introducción a la obra ensayada<sup>24</sup>. Se trata de la conocida definición tirsiana de la comedia barroca, en línea con lo practicado por su maestro Lope de Vega:

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. (v. 773-782)

<sup>24</sup> Así lo interpreta también Frenk (1994, p. 79).

Ya queda todo dispuesto para que Serafina exhiba sus habilidades histriónicas en esta nueva secuencia de TeT, si bien conviene advertir que estamos ante un texto fragmentario, entrecortado, pues la varonil actriz no ensaya *La portuguesa cruel* de modo continuo, del primer verso en adelante, sino que selecciona tres bloques o cuadros separados que captan su interés:

- Versos 871-897. Redondillas. El príncipe Pinabelo reprocha al conde Fabio que ose competir con él, que es de mayor calidad, por el amor de Celia. Hace como que riñen y echa mano a la espada.
- Primera interrupción: es tal el arrojito con que Serafina desenvaina el arma que asusta a la mirante Juana, quien comenta que “de verte tuve temor; / un valentón bravo has hecho” (v. 907-908).
- Versos 915-940. Redondillas. El príncipe Pinabelo, satisfecho ya del amor de su dama, le pide perdón con ternura.
- Segunda interrupción: en su arrebatito sentimental Serafina va a abrazar a doña Juana, que la saca de su papel actuante: “Pasito, que te derrites; / de nieve te has vuelto sebo” (v. 941-942). Marcado contraste entre ambas escenas: celos/amor, nieve/sebo, espada/abrazo.
- Versos 955-1036. Romance. Pinabelo ve que Fabio y Celia se van a casar y actúa como loco o desesperado. En su arrebatito, va narrando el desarrollo de la boda punto por punto: todos cantan y bailan el Perantón, tañen instrumentos, reparten avellanas y tostones entre los concurrentes, llega el cura y dirige a los novios la consabida fórmula de consentimiento: “Fabio, ¿queréis por esposa / a Celia hermosa? –Sí, quiero.– / Vos, Celia, ¿queréis a Fabio? / –Por mi esposo y por mi dueño.–” (v. 1023-1026). Pinabelo pierde la compostura, ataca a todos con su espada y siembra el caos.
- Tercera y última interrupción en boca de Juana: “¡Pecadora de mí! ¡Tente!, / que no soy Celia ni Celio / para airarte contra mí” (v. 1037-1039). Se da por finiquitado el ensayo y las dos damas abandonan el tablado.

Con este ímpetu interpretativo concluye Tirso de Molina su personal uso del TeT, aplicado aquí con mano maestra. A mi modo de ver entran en danza un total de cinco niveles de metateatralidad, en una compleja espiral de perspectivas que recuerda mucho el mecanismo de las cajas chinas o matrioskas rusas. Veamos dichos niveles uno a uno:

- Serafina es el centro de todas las miradas; está en mitad del tablado –con decoración de jardín– y estudia, ella sola, diversas escenas de *La portuguesa cruel*. Al principio

interpreta al príncipe Pinabelo, pero luego se desdobra en varias voces más que dan vida a la tumultuosa celebración de una boda<sup>25</sup>.

- A su lado, como primer mirante, está doña Juana, quien ayuda a Serafina en el ensayo, sí, pero que no actúa en *La portuguesa cruel*.
- Dentro del jardín, ocultos tras el follaje, están don Antonio y el pintor, como mirantes privilegiados de los niveles inferiores. Ambos pertenecen a la comedia marco *El vergonzoso en palacio*.
- El público archimirante, que contempla tanto la obra marco como los distintos fragmentos de la obra enmarcada.
- Un archimirante-leyente superior que es el lector de *Los cigarrales de Toledo*. Éste sigue la estela de los nobles toledanos que se retiran a los cigarrales para recrear sus ocios; conoce de primera mano (lee) los juicios de valor que emiten sobre lo representado.

#### 4. Luis Vélez de Guevara, *El rey naciendo mujer*

El último ejemplo que aduciremos se localiza en *El rey naciendo mujer*, comedia histórico-fantástica de Vélez de Guevara que el moderno editor C. G. Peale ha rescatado del olvido (2006). El protagonista es Carlos IV de Francia y I de Navarra, apodado *el Hermoso*, que reinó durante los años 1322-1328; con él terminó la dinastía de los Capetos, ya que tuvo varias hijas pero ningún hijo varón. Es posible que en este último detalle resida el interés de Vélez por tal rey, aunque en el texto predomina a las claras lo fantástico sobre lo histórico (de hecho esto último es residual, puro barniz de época); la trama parte de la base que el rey nació en verdad como mujer (Carlota y no Carlos), consistiendo todo su empeño en ocultar la naturaleza femenina y mantenerse en el trono: en Francia regía desde 1316 la ley sálica, que impedía reinar a una mujer.

La comedia tiene un arranque espectacular, con un sarao en el palacio real de París, donde los personajes salen vestidos a la francesa y con mascarillas, mientras suena la música. En ese momento un motín popular irrumpe en el festejo, dispuesto a arruinarlo todo, pero el rey Carlos disipa la amenaza con su valor y prestancia. Calmados los ánimos del vulgo, el gracioso Turpín propone al rey prolongar la fiesta con una comedia, cosa que acepta. A continuación los

<sup>25</sup> Para E. Canonica el modelo de *La portuguesa cruel* (y *El amor médico*) de Tirso es la comedia de Lope de Vega *La portuguesa y dicha del forastero* (1990, p. 397-407).

personajes empiezan a desgranar unas cuantas pistas de TsT en torno al espectáculo que van a presenciar: los instrumentos musicales ya están “templados” (v. 170); el rey Carlos invita a parte del público a “sentarse” junto a él (v. 173, acot. al v. 175); el título de la comedia es *Los milagros del dinero* (v. 180, 231), que Turpín resume así: “es un santo que en el mundo / los hace cada momento” (v. 181-182); sabemos incluso el género a que pertenece: “de las que llaman de capa / y espada, sin embelecros / de apariencias y tramoyas” (v. 183-185); al final hay un torneo de a caballo, el cual no se escenifica sobre las tablas sino que se describe en una típica “relación / de un romance sempiterno” (v. 189-190); el gracioso Turpín añade con ironía que la comedia se ha hecho “en el corral / infinitos días, pero / no la ha entendido ninguno / y la han seguido por eso” (v. 191-194); sobre el poeta que la escribió se dice que no se trata de ningún ingenio conocido, antes bien es de los que llaman “comedicantanos” (v. 199), chistoso neologismo formado por el cruce entre *comediantes* y *misacantanos*<sup>26</sup>.

Como es fácil de comprobar, hay aquí toda una batería de datos de TsT que sirven para preparar al público archimirante ante la llegada de un pasaje de TeT. El aviso definitivo es el de “los músicos salen” (v. 209), tras lo cual hallamos la siguiente didascalía: “Salen las mujeres que se habían entrado, y los músicos, con guitarras y harpas, a comenzar la comedia” (acot. al v. 212). Tampoco hay loa esta vez, pero no falta la habitual copla cantada que abre el espectáculo:

Ya del airado diciembre  
los fugitivos cristales  
a la prisión de los hielos  
flacas resistencias hacen. (v. 213-216)

Lo curioso es que tras esta copla, Turpín, que se ha erigido en una especie de autor de compañía, dice lo siguiente: “Bastan para comenzar / las dos coplas del romance. / Salga la maraña, que hay / mucho que hacer y es muy tarde” (v. 217-220). Sin duda estamos ante un texto deturpado, pues solo se transcribe una copla y no dos: Peale ya advierte en el prólogo (2006, p. 31) que la obra ha sobrevivido en dos sueltas con bastantes problemas textuales. Para suplir el hueco bueno será acudir a otra comedia titulada *El niño diablo*, que empieza precisamente así:

Ya del airado diciembre  
los fugitivos cristales  
a la prisión de los hielos

<sup>26</sup> El texto original lee, en efecto, “comedicantanos”, pero Manson y Peale introducen la variante “comedicántaros”.





condición de autor de compañía. El fragmento de comedia engastada por el mecanismo del TeT ocupa los v. 265-293. La didascalia introductoria reza así: “Sale Paris, príncipe de Tracia, tras la princesa de Albania, que sale de caza, con un venablo” (acot. al v. 264). Intervienen aquí dos actores que no forman parte de la comedia marco; su naturaleza principesca remite de nuevo al ámbito palatino y no al de capa y espada; el venablo en manos de la dama y su vestido de caza secundan la anunciada convención del gusto barroco por estos personajes. La acción entra en el terreno de lo galante: Paris se enamora a primera vista y declama una décima con los típicos versos doloridos: “O denme tus ojos vida / o máteme tu belleza” (v. 273-274). La princesa de Albania le corresponde sin apenas tapujos: “inclinada te estoy” (v. 282), pero antes desea saber quién es él. Paris se apresta a saciar su curiosidad: “Si quieres saber quién soy, / escúchame atentamente” (v. 283-284), y tras este *verbum dicendi* empieza un romance donde se presenta a sí mismo. Vélez de Guevara cumple a rajatabla los requisitos de la convención dramática que había señalado poco más arriba (v. 189-190): del diálogo en décimas se salta a la relación en romance. Asumida dicha convención, el archimirante bien puede presumir que ahora llega una larga relación descriptiva, de esas que tanto gustaban en la época y se llegaron a imprimir por separado, pero apenas se han dicho nueve versos del romance cuando entra Turpín y corta en seco la representación:

¿A quién digo  
no pase más adelante  
en la relación?, que luego  
se le logrará el romance. (v. 293-296)

Tal y como habíamos visto en casos precedentes, un personaje de la obra marco salta al tablado y rompe la ilusión dramática, obstaculizando el normal desarrollo de la obra enmarcada. Aquí concluye la puesta en escena de *Los milagros del dinero* y se retoma el hilo de *El rey naciendo mujer*, pues se anuncia la llegada a Francia del príncipe de Gales. El rey Carlos IV ordena que cese la representación y se prepare la bienvenida al huésped: “Con la comedia no pasen / adelante las demás / fiestas” (v. 328-330). El último detalle que se añade tiene que ver con el pago de los servicios prestados:

TURPÍN	Mande Vuestra Majestad que el particular se pague al autor, porque ha dejado otros dos particulares esta noche por venir y serville y festejalle, y está a los arrendadores debiendo hoy seis mil reales,
--------	--

y le han salido badeas  
siete comedias flamantes  
de poetas cagatunes.  
Quien tal hace, que tal pague.

CARLOS Denle de ayuda de costa  
mil escudos.

TURPÍN Adelante.

CARLOS Y otros tantos a Turpín,  
que ha hecho también sus partes. (v. 341-356)

## 5. A modo de conclusión

Las cuatro obras examinadas (se trata de un simple muestreo, sin intención alguna de agotar la nómina) certifican la fecundidad del recurso del TeT en manos de los dramaturgos españoles del Siglo de Oro. La disparidad de géneros, saltando de la comedia de cautivos a la hagiográfica, la palatina y la histórico-fantástica, demuestra asimismo que tal procedimiento es intrínseco a la praxis teatral y no se ciñe a ninguna tipología genérica en particular. En todos los casos se ha analizado el TeT en su variante más reconocible de una obra marco que abraza o contiene dentro de sí otra obra enmarcada (en *Lo fingido verdadero* son dos las piezas engastadas).

Siendo uno el recurso, las diferencias de uso y aplicación entre los cuatro dramaturgos son notables. En *Los baños de Argel*, Cervantes opta por incrustar un coloquio pastoril de Lope de Rueda; en *Lo fingido verdadero*, Lope de Vega incide mucho en las distintas partes que componen un festejo teatral barroco: canto inicial – loa – canto – comedia; en *El vergonzoso en palacio*, no se hace una representación *ad hoc* para deleite de los mirantes, sino que se trata de un ensayo que la actriz ejecuta en privado, ignorando que está siendo observada por dos hombres; en *El rey naciendo mujer*, se informa al público del género a que pertenece la obra enmarcada, aunque luego no se corresponda con la realidad. De las cinco piezas de TeT que entran en acción, tres llevan título: *El cristiano bautizado* (Lope), *La portuguesa cruel* (Tirso) y *Los milagros del dinero* (Vélez). En los cinco casos se brinda información sobre el género a que se adscribe la obra: coloquio pastoril en Cervantes, comedia de amor y celos y tragedia en Lope, comedia palatina en Tirso y Vélez (este último con la singularidad de anunciar una comedia de capa y espada, aunque luego no será tal).

Por último, la reduplicación que surge entre la comedia marco y la comedia enmarcada supone que entren en juego como mínimo dos niveles de representación, aunque hay algún

ejemplo (*El vergonzoso en palacio*) donde llegamos a diferenciar hasta cinco niveles: el primero queda englobado por el segundo, éste por el tercero, y así sucesivamente. Los trasvases de un nivel a otro, con la consiguiente ruptura imaginaria de la ilusión dramática (o lo que es lo mismo, el cruce entre los planos de la realidad aparente de los mirantes y la realidad ficticia de los mirados), es una constante que hemos observado en todos los textos. Otro rasgo homogeneizador son los frecuentes avisos metateatrales del tipo TsT que previenen al espectador de que va a empezar un tramo de TeT.

### Referencias bibliográficas

- ABEL, Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.
- ALCALÁ YÁÑEZ, Jerónimo, *Alonso, mozo de muchos amos*, ed. Miguel Donoso Rodríguez, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas ed., *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997.
- BEAT RUDIN, Ernst, «Variedades de teatralidad en Tirso de Molina: *El vergonzoso en palacio* y *La fingida Arcadia*», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, ed. Irene Andres-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas, Madrid, Verbum, 1997, p. 111-126.
- CANONICA, Elvezio, «Tirso contra Lope: imitación irónica de *La portuguesa y dicha del forastero* en *El amor médico*», *Revista de Literatura*, 52, 1990, p. 375-407.
- CANONICA, Elvezio, «De la ficción de la verdad a la verdad de la ficción en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, ed. Irene Andres-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas, Madrid, Verbum, 1997, p. 99-110.
- CERVANTES, Miguel de, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998.
- FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>ème</sup> siècle*, Genève, Droz, 1996, 2<sup>a</sup> ed. revisada [1981].
- FRENK, Margit, «*El vergonzoso en palacio*: duplicaciones y multiplicaciones», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 42, 1994, p. 77-86.
- GALÁN, Diego, *Cautiverio y trabajos*, ed. Matías Barchino, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.

- GARCÉS, María Antonia, *Cervantes en Argel: historia de un cautivo*, Madrid, Gredos, 2005.
- HAEDO, Diego de [Antonio de SOSA], *Topografía e historia general de Argel*, ed. Ignacio Bauer y Landauer, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1927-1929, 3 vols.
- HARING-SMITH, Tori, *From Farce to Metadrama: A Stage History of «The Taming of the Shrew»*, 1594-1983, Westport, Greenwood Press, 1985.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Mirar en escena: artificios de la metateatralidad cervantina», en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo. (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*, ed. Catherine Poupene Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, p. 77-92.
- HORNBY, Richard, *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986.
- JULIO, María Teresa, «El arte de fingir: juegos metateatrales en *Lucrecia y Tarquino* de Francisco de Rojas Zorrilla», *Lectura y signo*, 2, 2007, p. 157-174.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- PALLARES GARZÓN, María Berta, *Acercamiento a Tirso de Molina. Contribución al estudio de dos temas en su obra: Matrimonio. Melancolía*, Roma, Associazione dei Frati Editori dell'Istituto Storico dell'Ordine della Mercede, 2010.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 2002 [1980].
- SCHMELING, Manfred, *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes, 1982.
- TIRSO DE MOLINA, *El vergonzoso en palacio*, ed. Francisco Florit Durán, Madrid, Taurus, 1987.
- TRUEBLOOD, Alan S., «Rôle-Playing and the Sense of Illusion in Lope de Vega», *Hispanic Review*, 32, 1964, p. 305-318.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Décimasexta parte de las comedias*, Madrid, Vda. de Alonso Martín, 1621.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El niño diablo* [atribuida], ed. Emilio Cotarelo y Mori, en *Obras de Lope de Vega*, Madrid, RAE, vol. 8, 1930, p. 67-100.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Juan Bautista Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973.

- VEGA CARPIO, Lope de, *Lo fingido verdadero*, ed. Maria Teresa Cattaneo, Roma, Bulzoni, 1992.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El rey naciendo mujer*, ed. William R. Manson y C. George Peale, Newark, Juan de la Cuesta, 2006.
- ZUGASTI, Miguel, «El festejo para *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz en su contexto espectacular barroco», en *Sor Juana y su mundo: una mirada actual. Memorias del Congreso Internacional*, ed. Carmen Beatriz López-Portillo, México, Universidad del Claustro de Sor Juana/UNESCO/Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 468-476.
- ZUGASTI, Miguel, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2002, p. 583-619.
- ZUGASTI, Miguel, «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.
- ZUGASTI, Miguel, «Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca», *eHumanista*, 6, 2006, p. 100-113.  
[http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume\\_06/Articles/Zugasti.pdf](http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_06/Articles/Zugasti.pdf)