

El personaje espectador: teatro en el teatro del siglo XVII

Alfredo Hermenegildo. Université de Montréal

Dentro del conjunto de estudios que estamos realizando sobre el personaje dramático del Siglo de Oro español, hacemos hoy un alto en el camino para reflexionar sobre una forma específica de personaje, sobre la utilización del signo [espectador] como material integrante de la obra dramática y como muestra útil e ilustradora de la compleja maquinaria subyacente en la producción cultural que llamamos teatro. Esa difícil y sutil relación que se establece entre el público y la escena ha sido manipulada en muchas ocasiones e introducida dentro de la red signica que constituye el texto dramático y, en consecuencia, el texto teatral, llegado ya el momento de la representación. El teatro en el teatro –TeT lo vamos a llamar en nuestro trabajo– se ha convertido en un recurso que escritores y directores escénicos utilizan para construir sus creaciones dramáticas y teatrales. Pero es un recurso de variedades infinitas. O casi infinitas. Pretender explicar el artificio por medio de un modelo más o menos estereotipado es correr inevitablemente hacia el engaño de la simplificación. Pero como todo análisis requiere el uso de modelos y todo modelo es reductor, hemos querido evitar la caída en la trampa anticipada. Por ello nuestro intento quiere dejar suficientemente abierto el espacio en que se define el signo [TeT] y las coordenadas que lo definen. De este modo podremos explicar mejor el comportamiento de determinados personajes, la estructura de ciertas escenas, la mecánica rectora de algunos segmentos teatrales.

Inspirando nuestro ejercicio hay una preocupación surgida al examinar ciertos estudios sobre teoría teatral. En otro lugar constatábamos que “los tratados teóricos sobre el teatro occidental o sobre ciertos aspectos de esa prodigiosa produc-

ción cultural, están fundamentalmente tarados por no haber sido capaces de recoger, de analizar, de sintetizar la experiencia teatral española, en lengua castellana o catalana [...] El galocentrismo, el anglocentrismo y el germanocentrismo llevan irremisiblemente a dibujar una imagen del teatro occidental carente de la necesaria complejidad y de la justa medida”¹. Parte de esa preocupación está latente en estas páginas, donde pretendemos asomarnos al teatro clásico de España para descubrir –o tratar de descubrir– de qué modo los autores del siglo XVII utilizaron el recurso llamado “teatro en el teatro”, TeT, y para definir mejor ese artificio cultural teniendo en cuenta, también, la producción escénica hispana.

Vamos a hacer brevemente una consideración muy somera sobre lo que la teoría del teatro considera generalmente como TeT.

Suele atribuirse la condición de TeT a todo segmento teatral en que un personaje se convierte en espectador dentro de una obra dramática. Como fórmula pedagógica es útil, pero resulta demasiado reductora. Las implicaciones van mucho más lejos. Patrice Pavis define el TeT como “un type de pièce dont le contenu thématique est, en partie, la représentation d’une pièce de théâtre”². El problema será identificar qué es lo que consideramos como tal “pièce de théâtre”. De hecho, el TeT es una manifestación más de esa marca estética que constituye el metateatro y que está en la base de la conciencia misma de la convención teatral, la que enfrenta y reúne al público, al escritor, al director de escena, a los representantes, a la maquinaria escénica, etc... El estudio seminal de Lionel Abel abrió una vía llena de sugerencias e invitaciones. Abel se refiere a obras dramáticas que no tienen que usar necesariamente el “*play-within-a-play*, yet the plays I am pointing at do have a common character: all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized. By this I mean that the persons appearing in the stage in this plays are there not simply because they were caught by the playwright in dramatic postures as a camera might catch them, but because they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them [...] they are aware of their own theatricality”³. Esta conciencia de teatralidad cubre un campo mucho más amplio que el TeT, aunque éste es uno de sus elementos constitutivos. En realidad el metateatro no designa un tipo de pieza dramática, sino una propiedad fundamental de toda obra teatral, siempre cargada, en mayor o menor grado, de signos denegadores, es decir metacríticos⁴.

¹ Alfredo Hermenegildo, “Capricho español: ¿Dónde están los innumerables dramaturgos?”, *Lazarillo*, 2 (Salamanca, 1992), p. 8.

² Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Editions Sociales, París, 1980, p. 415.

³ Lionel Abel, *Metatheatre: a new view of dramatic form*, Hill & Wang, New York, 1966, pp. 60-61.

⁴ Pavis, *Dictionnaire...*, 1980, p. 247.

Nos interesa resaltar el carácter metateatral y la conciencia de teatralidad que se hallan presentes, de algún modo, en la confección de todo TeT. El TeT es un signo fundamentalmente metateatral. No hay duda alguna. Pero vayamos más lejos. Desde el punto de vista del despliegue textual de dicha metateatralidad, el TeT implica un necesario desdoblamiento estructural. La expresión [TeT] “traduit à la fois –según apunta pertinentemente Georges Forestier⁵– une relation d’enchâssement et une relation de dépendence”. Es decir, 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. Y esta última, por su particular condición, puede servir de signo abismante –es decir, de reduplicación especular en forma reducida– o, al menos, de detonador y de agente de la transgresión del orden inicial o de la mediación para restaurar un orden en la estructura narrativa⁶ de la pieza/marco.

La importancia y la significación del procedimiento TeT están ligadas a la importancia y la significación que se le da a la obra enmarcada. Y señala Forestier que “par importance, nous n’entendons pas seulement l’idée de dimension [...]. Nous voulons dire que ce qui est déterminant, c’est la *fonction* de la pièce intérieure dans l’ensemble qui l’enchâsse. Selon qu’elle sert à *quelque chose* ou non, qu’elle fait avancer l’action principale ou bien se contente de la prolonger ou de l’illustrer, la signification n’est pas la même”⁷.

Hay, pues, muy diversos grados y formas de TeT. La diferente función que se le atribuye en la estructura narrativa de la obra/marco y el distinto grado de eficacia de dicha función, etc..., hacen que el TeT sea de múltiples órdenes y tenga muy variadas conformaciones. No vamos a entrar hoy en una reflexión general sobre problema tan amplio. Queremos simplemente acercarnos a la noción de TeT partiendo del estudio de algunos casos que denuncian su diversidad estructural y su variedad funcional. Su identificación y descripción dentro de las comedias que nos proponemos estudiar (*El acero de Madrid* y *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, y *El desdén, con el desdén*, de Moreto) parecen mostrar su eminente eficacia dramática a la hora de contabilizar y evaluar los resultados en el desenlace previsto por la estructura narrativa. Esta es nuestra hipótesis de trabajo.

⁵ Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Droz, Ginebra, 1981, p. 13.

⁶ Sobre las nociones de transgresión, mediación, orden turbado, orden restablecido o restaurado y estructura narrativa, véase la obra de Thomas Pavel *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille*. *Recherches et propositions*, Klincksieck-Université d’Ottawa, París-Ottawa, 1976.

⁷ Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre...*, 1981, p. 14.

Para presentar de modo claro el funcionamiento del signo [TeT] en las tres comedias aludidas, nos parece necesario hacer las constataciones siguientes.

El TeT es un módulo que se realiza en un tiempo y un espacio más o menos amplios, pero siempre reducidos si se tiene en cuenta el tiempo y el espacio de la obra/marco. En el entramado dramático de esta última se inserta, integra y engasta la obra enmarcada. La reducción del espacio y del tiempo atribuidos al módulo suponen un gesto de control de las fuerzas dramatizadas dentro de él. La recuperación y ordenación de tales fuerzas son puestas a contribución para modificar, en un sentido o en otro, el desarrollo de la obra/marco.

En todo TeT hay un espacio y un tiempo de la representación que, en general, son señalados de manera precisa por medio de las consiguientes didascalias implícitas o explícitas, un programa dramático previsto y anunciado *in toto* o *in parte*, 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. A ciertas figuras de la comedia/marco se les confía la asunción de nuevos personajes, de las nuevas funciones que definirán y dramatizarán la *puesta en escena* de la comedia engastada o interior.

128

Uno o varios personajes de la obra/marco pueden asumir también la función de conceptor y director escénicos, proponiendo la manera de actuar y de fingir, el diálogo que ha de ponerse en boca de los mirados, el vestuario que estos llevarán, los gestos y las relaciones espaciales –kinésica y proxémica– que llevarán a cabo, etc...

Unos y otros se dotan, pues, de una segunda máscara, de una doble máscara. Evidentemente el público de la comedia/marco, será el archimirante, el espectador supremo.

Los personajes mirantes y los personajes mirados son de dos órdenes: los omniscientes y los nescientes. Los primeros asumen su condición teatral, fingida, mimética, y representan con pleno conocimiento de causa lo que ellos consideran como no-real. La condición omnisciente puede estar presente de igual modo en los mirantes y en los mirados. La diferencia entre los dos tipos de personajes de la obra engastada es fundamental para que funcione la representación como engaño. Los personajes nescientes asumen también su condición teatral, aunque de modo implícito, y representan con total desconocimiento de causa lo que ellos consideran como real, como vida, como no-fingido. Si el nesciente, el ignorante, pasa a la categoría de omnisciente, el engaño se rompe y la situación se deshace. Si no ocurre tal modificación, la representación del engaño ha surtido efecto.

En el desarrollo de una representación de TeT, puede ocurrir que un personaje mirante pase a la categoría de mirado y viceversa. Se muestra así, en forma reducida, el carácter convencional del ejercicio teatral y la permeabilidad de la barrera

que separa el espacio del personaje y el espacio del espectador. La escena *a la italiana* provoca una separación quizás demasiado tajante de los dos espacios. El TeT viene a neutralizar de algún modo dicha separación y a subrayar la continuidad existente entre el público y la escena. Los escenarios circulares de las representaciones medievales y las prácticas escénicas de aquella época hablan claramente de dicha continuidad, de la no imprescindible barrera que fija el telón *a la italiana* ⁸. El teatro brechtiano –y no es más que otro ejemplo– también ha borrado o pretendido borrar la separación mencionada.

Pero el espectro que cubre la realidad del TeT es muy amplio. Desde el *Hamlet* shakespeariano o *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus, en que se representa una verdadera pieza dramática dentro de la obra/marco, hasta *El retablo de las maravillas*, el entremés cervantino en que los dos trotamundos Chanfalla y Chirinos organizan y montan la *representación de la verdadera falsedad de la vida* –permítasenos el juego de palabras–, el camino está lleno de meandros y de particularismos. En las dos primeras piezas se dice que se representa una obra dramática. En la última no se dice que tal representación tiene lugar, pero se recurre al mismo artificio.

Podría resultar así discutible la condición *teatral* –en el sentido del TeT– de ciertas escenas. Ahora bien, cuando en una obra aparecen marcas constantes del discurso teatral, aunque no se represente algo explícitamente identificado como pieza dramática, el espíritu de la máquina, del ejercicio escénico y de sus diversos componentes está presente en todo el tejido de la obra. Si el léxico que inunda la *vida* de los personajes y que denuncia un autoconvencimiento de ser entes de ficción que todos ellos tienen, se manifiesta de modo recurrente en la masa dialogal de una pieza dramática, está connotando de modo evidente la conciencia de teatralidad latente en la pieza. El TeT de la época barroca, que es el que nos interesa ahora, surge, probablemente, de una visión del mundo que se expresa esencialmente “en termes de théâtralité et de dédoublement”⁹. Esa condición teatral de la existencia lleva al escritor a concebir la vida como teatro y, en consecuencia, a identificar el teatro/vida (la obra/marco) como teatro/teatro (la obra engastada), es decir como TeT.

Veamos ahora el funcionamiento del TeT en cada una de las tres comedias anunciadas líneas arriba.

El año de 1618 se publicó la obra lopesca *El acero de Madrid*, comedia de enredo en la que se despliegan los medios ingeniosos que permiten a la dama protagonista, la joven Belisa, llevar a cabo su empresa amorosa y romper la reclu-

⁸ El estudio de Henri Rey-Flaud *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age* (Gallimard, s.l., 1973) ilustra bien el funcionamiento de tal tipo de representaciones.

⁹ Georges Forestier, *Le théâtre dans le théâtre...*, 1981, p. 341.

sión en que la tienen confinada su padre, Prudencio, y su tía, la beata Teodora. *El acero de Madrid*¹⁰ es una pieza fresca, alegre y desenfadada, en que se recurre al uso del teatro en el teatro de una manera abundante. Y es la dama, Belisa, quien pone en marcha el plan –un auténtico TeT– que servirá para dirigir la acción hacia el desenlace buscado, la confirmación socialmente aceptable de sus amores con Lisardo.

Belisa hace llegar a las manos de Lisardo un papel en que se traza con gran detalle la acción que ha de solucionar los problemas. La propuesta se basa en el uso de la ficción. Belisa determina las coordenadas de un verdadero TeT en el que se prevén las siguientes acciones: 1) el fingimiento, por parte de Belisa, de una enfermedad, la opilación o supresión del flujo menstrual; 2) el recurso a “un médico amigo que me vea” (v. 179), recurso en el que se obliga al médico a ser más amigo que médico, es decir, a asumir falsamente el ejercicio de la función profesional, a fingir ser médico; 3) el contenido del discurso del doctor, es decir la necesidad de pasear por la calle para curar el mal de la opilación; 4) Belisa tendrá que fingir “algún desmayo” (v. 184); 5) Belisa saldrá a Atocha, al Prado o al Soto madrileños; 6) como Belisa deberá contar con la compañía de “aqueste velador piloto” (v. 190), de Teodora, el artificio ordena la presencia de “algún discreto amigo [...] que con ella finja amores” (vv. 193-194). Se ordena así la realización de unos hechos marcados por el fingimiento. La recurrencia de “fingiéndolo”, “fingiré” y “finja” da al proyecto una connotación de evidente teatralidad, de profunda mimesis. El papel escrito por Belisa es una especie de protocuaderno de dirección de donde saldrán, con los consiguientes añadidos, los distintos momentos del TeT engastado en la comedia/marco.

Una vez aceptado el plan ideado por Belisa, los tres personajes encargados de su realización preparan la puesta en escena y su ejecución. Lisardo y su amigo Riselo buscan al representante principal, al médico. Beltrán, el gracioso, ofrece sus servicios: “ponedme a mí, si queréis, / un hábito doctoral, / que yo sé que no haré mal / lo que los dos pretendéis” (vv. 216-219).

Ya tomada la decisión –“yo digo que sea” (vv. 244-245), afirma Lisardo–, se completa la preparación de la *representación*, previendo: a) el traje propio del personaje: “vente a vestir” (v. 245); b) el diálogo: “¿quién ha de decir / que le envía?” (vv. 246-247), “todas las razones / te pienso hacer estudiar” (v. 252-253).

¹⁰ Citamos la comedia lopesca según la edición realizada, con introducción y notas, por Aline Bergounioux, Jean Lemartinel y Gilbert Zonana en 1971. Daremos entre paréntesis el número de los versos o de las páginas, según convenga. Véase nuestros trabajos “La doble máscara y la eficacia dramática del carnaval: *El acero de Madrid*, de Lope de Vega” y “Volumen textual y función dramática de los personajes ancillares: *El acero de Madrid*, de Lope de Vega”, ambos en prensa.

El TeT está dividido en tres escenas que, como las tres jornadas de la práctica escénica de la época, son intercaladas en el cuerpo de la comedia/marco. Los personajes quedan divididos en dos grupos: a) el de los que asumen la función de personajes de la comedia engastada, los mirados, es decir, Belisa, Prudencio y Octavio; que conservan las mismas funciones de hija, padre y galán que en la comedia/marco, y el de Beltrán y Lisardo, que asumen una nueva máscara, una nueva función, la de doctor y la de acompañante, respectivamente; b) el conjunto de los que asumen la función de espectadores, de mirantes puros, o sea el que forman Leonor, Teodora, Octavio y Salucio. Octavio, si se exceptúa un breve parlamento que se le atribuye (vv. 419-420), es un mirante más.

La doble condición de los personajes, mirados y mirantes, se multiplica según la connotación de omnisciencia o de nesciencia que unos y otros tienen. Beltrán, Belisa y Lisardo saben que todo es ficción, son personajes omniscientes; Prudencio es mirado nesciente; los demás son mirantes nescientes. En el cruce de estas cuatro condiciones, mirante, mirado, nesciente y omnisciente, nace la comicidad del segmento y su firme atadura a la vida *real*, la de la comedia/marco, a pesar de ser todo una ficción marcada por el código grotesco.

Recordemos que detrás de todo el juego está el espectador supremo, el archimirante, el público del corral.

Beltrán, el médico fingido convocado para curar a la enferma, le toma el pulso a Belisa. El doctor insiste para que la paciente le diga “la verdad” (v. 344). Y la vida de Belisa y Lisardo se *representa* en el TeT como si fuera ficción. Pero Belisa está fingiendo su verdad: la soledad, el perder la gana de ver a la gente, el peso que quita la vital respiración, la voluntad de hablar y el no poder hacerlo (vv. 345-374). De hecho, es el fingido doctor quien marca el tratamiento y establece el proyecto de vida, de vida real, que debe seguir Belisa: la toma de acero durante cuatro mañanas y los paseos por el Soto, Atocha o El Prado (vv. 385-390). Con lo que la ficción y su dramatización, el TeT, están condicionando el espacio de la *verdadera vida*, la que dramatiza la comedia/marco.

El segmento termina (v. 454) cuando Prudencio retribuye con dinero al falso doctor por sus servicios.

El TeT funciona como un espacio dramático en el que se representa, grotescamente y de forma abismada, lo que será el desenlace de la comedia/marco, es decir la boda de los dos amantes. Nuestro TeT adquiere así, por su condición abismante, una importancia decidida en el desarrollo de la comedia/marco. El TeT es un desdoblamiento temático, es decir, supone una correspondencia estrecha entre el contenido de la obra/marco y el de la obra engastada. Ya habíamos señalado en las observaciones preliminares que el significado del procedimiento TeT está ligado a la importancia que se da al espectáculo engastado. El segmento *sirve para algo*, es el artificio puesto en marcha para solucionar el problema creado por la transgresión de que son objeto los intereses de Belisa y Lisardo. Y al

mismo tiempo, por su condición abismal, especular, sirve para establecer el paso del interior al exterior, del contenido al continente, del sujeto a la estructura misma. Si el TeT es la inclusión de una obra (engastada) dentro de otra (marco) bajo la mirada de un espectador perteneciente a esta última, el segmento aislado en *El acero de Madrid* reúne todas las condiciones exigidas por dicho artificio.

Dejamos de lado las otras dos escenas en que vuelve a utilizarse el recurso [TeT]. Su condición es semejante a la descrita. Pero como el espectro que cubre la realidad del TeT es muy amplio, los límites del ser y del no ser no están claros y resulta discutible la condición *teatral* de ciertas escenas. Ahora bien, cuando en una comedia aparecen marcas constantes del discurso teatral, la conciencia de teatralidad está viva en toda la obra. En *El acero de Madrid* hay una presencia abundante del léxico teatral, léxico que inunda la *vida* de los personajes y denuncia la convicción de ser entes de ficción que todos ellos tienen. A título de ejemplo citaremos los siguientes casos en que aparecen marcas de la práctica teatral en los parlamentos de distintos personajes: “fingiendo”, “fingiré”, “finja” (Belisa); “invenciones”, “invención”, “ensayo”, “papeles” (con sentido de rol, función) (Teodora); “ficción”, “fingido”, “disfraz”, “comedia” (Beltrán); “enredo”, “comedias [...] de la vida los espejos”, “poetas” (Prudencio); “papeles” (con sentido del juego a que se han entregado los diversos personajes) (Marcela).

132

Es decir, la conciencia de teatralidad que invade el discurso de varios personajes es el caldo de cultivo adecuado para desplegar la técnica del TeT y asegurar su eficaz empleo como signo abismador de los problemas de la *vida real*, la de la comedia/marco, y como recurso mediador para solucionar el grave problema existencial con que se enfrentan Belisa y Lisardo, es decir la consecución socialmente aceptable de su pasión amorosa.

Firmada en 1631 y representada en 1632, ya en la recta final de la vida lopezca, la tragedia *El castigo sin venganza* es una de sus obras maestras y uno de los textos más discutidos por la crítica. También en esta pieza recurre el autor al uso del teatro en el teatro¹¹ como fórmula útil para sacar adelante la solución del terrible conflicto en que vive inmerso el protagonista, el duque de Ferrara. Por sus características particulares y por la transcendencia que tiene para llegar a construir el orden final de la obra, el TeT de *El castigo* pasa a formar parte de nuestra galería de ejemplos.

La feroz situación en que viven los personajes fundamentales aparece en el clímax dramático. El duque de Ferrara llega a constatar la existencia de una relación amorosa entre su hijo Federico y su propia esposa, Casandra. El Duque se

¹¹ Antonio Carreño, en su erudita edición de *El castigo sin venganza* (Cátedra, Madrid, 1990, p. 72), señala la bibliografía pertinente sobre la metateatralidad y el TeT en la tragedia. No la vamos a repetir aquí. Apunta Carreño el “claro ejemplo de metateatro” (p. 72) existente en la pieza. Citamos la tragedia por esta edición.

ve obligado por la ley del honor a castigar a los culpables. La condena debe estar sujeta a ciertas condiciones que obligan al Duque a no ejercer acción alguna que tenga connotación de venganza. La “justicia santa” debe dar “a un pecado sin vergüenza / un castigo sin venganza” (vv. 2847-2849). El Duque quiere dejar de lado la dimensión [venganza] y, para ello, evita ser el instrumento directo del castigo. Este es, con unos aledaños de tipo ético-religioso extremadamente complejos, el fondo del problema que atormenta al Duque. La solución la encuentra en el artificio del TeT.

Hay que señalar que en la primera jornada de la tragedia ya ha aparecido una evidente dimensión metateatral. Cuando el Duque oye hablar *dentro* a una dama, que se supone es la denominada Andrelina (trasunto literario de la actriz italiana Isabella Indreini), el espacio literario, exterior a la fábula dramática, viene a condicionar la reacción del Duque, por temor a que “hable / alguna cosa notable” (vv. 211-212). El héroe dramático se convierte momentáneamente en espectador (oyente, puesto que la voz sale de *dentro*) de una acción dramática que influye sobre su propia conducta como actante de la obra/marco. Y las marcas de metateatralidad surgen inmediatamente después de modo preciso. El Duque justifica su conducta por

que es la comedia un espejo,
en que [...] 133
siendo al ejemplo escuchada
de la vida y del honor,
retrata nuestras costumbres,
o livianas o severas
[...]
Basta que oí del papel
de aquella primera dama
el estado de mi fama;
bien claro me hablaba en él (vv. 215-229).

El mirante [Duque] –aquí habría que hablar de oyente– queda como espectador de la obra engastada que tiene lugar fuera de la vista del archimirante. El Duque hace de mirante y de comentador de las palabras de Andrelina, estableciendo una clara relación entre el contenido de la pieza engastada –ficción– y su propia vida –realidad–. Lope de Vega ha roto los espacios escénicos a la hora de mostrar la doble representación. Ha llevado al mirado –aquí, mirada o, mejor, oída– dentro de las cortinas y ha dejado en el tablado al mirante –aquí, oyente–. Pero la eficacia del signo TeT es clara.

En la tercera jornada vuelve a repetirse, *mutatis mutandis*, el mismo esquema organizador de la escena. El Duque, para no matar con sus propias manos al hijo

traidor, para castigar sin vengarse, coloca a Casandra “de pies y manos atada, / con un tafetán cubierta” (vv. 2859-2860) y le exige, violentamente, a Federico que de muerte a aquella figura que encubre a “un noble de Ferrara” que “se conjura contra mí” (vv. 2927-2928). Los personajes de la obra/marco, el Duque, Federico y Casandra, asumen en el TeT unos roles nuevos y superpuestos. Federico es el ejecutor de la justicia contra un conjurador; Casandra es investida de la función de bulto inerte que oculta al conjurado; el Duque pasa a ser el mirante omnisciente que describe la acción asesina llevada a cabo por el mirado nesciente, el conde Federico, y realizada en el mirado omnisciente y pasivo, Casandra. Como en la primera jornada, el escritor ha desplazado detrás de las cortinas la acción de la obra engastada. Fuera, a la vista del archimirante, queda el mirante, el duque de Ferrara, el organizador y *director* de la escena, que marca así el comportamiento del mirado [Federico]: “saca animoso la espada, / Conde, y la vida le quita” (vv. 2949-2950). Y determina con estas palabras su propio rol de mirante: “a la puerta de la cuadra / quiero mirar el valor / con que mi enemigo matas” (vv. 2951-1953).

Una vez eliminada Casandra, el Duque llama al marqués de Mantua para que elimine a Federico, por haber asesinado a su “madrastra” (v. 2983). La obra termina por los cauces de una verosimilitud más que discutible, pero el TeT ha servido para dejar las manos del duque de Ferrara *limpias* de toda contaminación vengativa. De ahí la importancia semántica del artificio que comentamos.

134

Para concluir este breve muestreo de una práctica escénica muy frecuente en el teatro clásico español, vamos a examinar el caso de una comedia del siglo XVII, *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto. La obra, escrita en una fecha todavía no documentada, fue publicada en 1654¹². Representa ese último segmento del teatro barroco en que se van estilizando cada vez más los recursos dramáticos, en que se complican progresivamente los instrumentos con que el escritor programa la realización escénica. Es el caso del TeT, objeto de este trabajo, que aparece aquí manipulado de una manera singular a la hora de llevar a cabo la dramatización de una pintoresca manera de combatir el desdén con el desdén, de neutralizar una actitud desdeñosa hacia el amor por medio del engaño y de la ficción de otra actitud desdeñosa.

La fábula de la comedia puede resumirse de modo muy sucinto en las siguientes palabras. Carlos, el conde de Urgel, atraído por la hermosura y la fama de esquivia que tiene Diana, la heredera del condado de Barcelona, se presenta en la capital acompañado de su criado Polilla. Otros dos nobles, el príncipe de Bearne y el conde de Fox, acuden también deseosos de conseguir los favores y,

¹² Citaremos la comedia según el texto impreso en el volumen Agustín Moreto, *El desdén, con el desdén. Las galeras de la honra. Los oficios*, ed., introducción y notas de Francisco Rico, Castalia, Madrid, 1971.

más tarde, la mano de la princesa. Diana, que lleva muy apropiadamente el nombre de la diosa enemiga del amor, rechaza toda posibilidad de encuentro y trato con los varones. Dedicada al estudio de la filosofía, prefiere romper el orden natural de las cosas, es decir el amor, y vivir al margen de cualquier gesto que la encamine al matrimonio. La comedia es la textualización de los recursos que utilizan Carlos y los otros dos nobles para doblegar a la dama. El marco adecuado es el que ofrecen las fiestas de Carnestolendas en Barcelona. El carnaval es, en principio, una asunción de roles de los que se han eliminado las ataduras y las marcas impuestas por la conveniencia y la jerarquización social. Es un tiempo de disfraz, de ficción, de teatralización de la *verdadera vida* sometida a las presiones de dichas conveniencia y jerarquización. La estrategia fundamental es la que prevé el fingimiento de una actitud de indiferencia hacia Diana para hacer frente a su esquivo comportamiento. Los tres galanes, en varios tiempos, optan por usar *el desdén con el desdén*. Polilla interviene constantemente en el desarrollo de la acción, organizando y programando la ficción realizada por los señores, sobre todo por su amo¹³. Y el mismo Polilla, asumiendo un nuevo rol, el del grotesco médico Caniquí, entra al servicio de la princesa para proponer a su vez otras ficciones que llevan irremediablemente al final, en que Diana y Carlos se unen en matrimonio según las normas previstas por el marco social y político en que viven. En el fondo se trata de vencer, por medio de la ficción de Carlos/Polilla, la ficción de Diana/Caniquí. Son dos ficciones encontradas que tienen un elemento común y de doble cara, Polilla y Caniquí, su rol superpuesto. De ahí la complejidad de todo el artificio usado por Moreto. La ficción insertada dentro de la ficción de la comedia, asume una forma muy particular de *teatro en el teatro*. Vamos a examinar uno de los pasajes en que se despliega el recurso que estudiamos.

En la segunda jornada, Diana prepara una encerrona a Carlos con el fin de neutralizar el desdén con que el galán le corresponde. Y todo queda organizado como una ficción, es decir, como un TeT. La princesa comunica a Caniquí, su fingido aliado, el programa dramático que controlará su acción:

Abierta hallarás la puerta
del jardín; yo con mis damas
estaré allí, y, sin que él sepa
que es cuidado, cantaremos;
tú has de decir que le llevas
porque nos oiga cantar
[...] (vv. 1750-1755).

¹³ Cf. nuestro trabajo "El gracioso y el control de la dramatización: *El desdén, con el desdén*, de Agustín Moreto", en prensa.

El lugar escénico, pues, será el jardín de palacio. Los personajes mirados y omniscientes, Diana y “mis damas”. El modo de locución será el canto (“cantaremos”). Los personajes mirantes quedan bien determinados: Caniquí –omnisciente– y Carlos –nesciente– (“sin que él sepa / que es cuidado”, que es fingido, que es artificio preparado de antemano).

Hasta aquí el proyecto queda claro. Pero no olvidemos que el texto prevé otra *personalidad* para el gracioso. Polilla juega como un doble personaje, como el aliado del galán y como una quinta columna, una *polilla* introducida en los pliegues profundos de la intimidad de Diana. El gracioso asume, como rol superpuesto, la figura del médico Caniquí. Su doble pertenencia le permite jugar como personaje omnisciente en los dos TeTs que se entrecruzan. Carlos es informado por Polilla del proyecto de Diana, con lo que actuará en el TeT organizado por la princesa como mirado omnisciente, aunque la dama piense que es figura nesciente. Los personajes femeninos funcionan como nescientes en el TeT organizado por el rival. Veamos el detalle.

Caniquí confirma a Diana la eficacia de su proyecto y le asegura que “lleva-réle [a Carlos] con cadena” (v. 1762). Al mismo tiempo sugiere y ordena a Diana –no olvidemos que él es el gran director de escena de toda la ficción que inunda la comedia– “alguna cosa burlesca / que tenga mucha alegría” (vv. 1766-1767). Y completa su intervención con una orden sobre el vestuario de los personajes mirados del TeT. Aquí todas serán *miradas*, en femenino. Los mirantes serán masculinos. El segmento es una versión paródica de la escena mitológica en que se enfrentan Diana, la virginal diosa que desprecia a los hombres, y el cazador Acteón, escena inmortalizada por el Tiziano en su famoso cuadro. El pasaje mítico opone al cazador y a las mujeres desnudas. Caniquí sugiere el vestuario necesario a la escena: “pues ponte como una Eva / para que caiga este Adán” (vv. 1770-1771). Ponerse como una Eva es desnudarse como en el jardín del Edén. La hipertrofia burlesca de los signos icónicos que impone Caniquí se realizará en la escena con la *desnudez* aceptada en el teatro de la época, es decir “en guardapieses y justillos” (p. 175).

La fijación del programa dramático subyacente en el desarrollo de la famosa escena del jardín, da paso a la representación. El TeT tiene siempre un principio y un final. Se abre aquí con un “vamos, señor” (v. 1802) por medio del que Polilla inicia el pasaje dramático. A partir de ahora, el gracioso va a controlar de modo absoluto al personaje [Carlos del *TeT de Diana*], que no acepta el juego de no mirar a las mujeres tal como marca Polilla en la organización del *TeT de Polilla*. Carlos quiere actuar como el *Carlos de la pieza englobante*, es decir como enamorado. Carlos no quiere fingir el desdén, sino dejarse llevar por la visión de la figura amada. Polilla le impone el rol: “deja eso a los pastores del Arcadia / y vámonos allá” (vv. 1803-1804). Y mientras se acercan al jardín, Polilla va des-

plegando ante Carlos el programa, el *cuaderno de dirección* del TeT que tienen que representar ante Diana y sus damas. La serie de órdenes con que define la actuación de Carlos (“entrar”, “no miralla” –v. 1805–; “divertirte con la copia bella / de flores” –vv. 1806-1807–; “no escuchalla” –v. 1808–), va entremezclada con amenazas de extremada dureza. Polilla se impone al señor reticente: “¡Vive Cristo que has de hacello!” (v. 1810); “te tengo de dar con esta daga / que traigo para eso (vv. 1811-1812); “vamos” (v. 1818); “anda con Barrabás” (v. 1822); “has de entrar, ¡vive Dios!” (v. 1823).

Carlos quiere retrasar la entrada en escena, como representante temeroso de un papel que se siente incapaz de asumir. Polilla “métele a empujones” (p. 174) y los dos mirantes asisten al *espectáculo* que ofrecen las damas. El texto marca de modo claro la distinta manera de representar sus papeles que tienen Carlos y Polilla. A Carlos, que debe fingir indiferencia hacia la escena que no debe ver, le atrae fuertemente lo que están representando en el jardín Diana y sus acompañantes. El personaje [Carlos del *TeT de Diana*] lucha con el personaje [Carlos de la obra/marco]. Es Polilla, daga en mano, quien obliga al Carlos de la obra/marco a asumir el rol del Carlos del *TeT de Diana*. Por otra parte, Polilla puede permitirse el lujo de mirar a las damas y hacer dos comentarios de evidente sentido burlesco y rebajador, carnavalesco, con lo que todavía queda más señalada la dependencia de Carlos. Comenta Polilla así: “¡Qué bravas están las damas / en guardapiés y justillo!” (vv. 1848-1849). Y añade, comparándolas con el cardo, vegetal que se vende, se limpia y se come:

Mira: éstas son como el cardo,
que el hortelano advertido
le deja las pencas malas,
que, aunque no son de servicio,
abultan para venderle;
pero, después de vendido,
sólo se come el cogollo.
Pues las damas son lo mismo:
lo que se come es aquesto,
que el moño y el artificio
de las faldas son las pencas
que se echan a los borricos (vv. 1852-1865).

Hay, pues, dos TeTs que funcionan al mismo tiempo, de modo simultáneo y cruzado. En el primero, el que han organizado Diana y Caniquí, los mirados omniscientes son Carlos y Polilla, mientras que las mirantes nescientes –no saben que Carlos sabe– son Diana y sus damas. La condición de mirante, de público nesciente, da una particular fuerza cómica al segmento. El engaño que

Polilla organiza supone la existencia y realización del segundo TeT, en que Carlos y Polilla son los mirantes –aunque en este caso el mirante Carlos tiene la paradójica obligación de no mirar– omniscientes y el grupo femenino el mirado nesciente.

La frontera que separa en toda representación al público y a los actores y actrices fue una línea muy consistente a partir de la aparición de la escena a la italiana. Ya lo hemos dicho líneas arriba. Pero hay en la esencia misma del ejercicio teatral una necesidad de romper esa frontera convencional y de violar los espacios del espectador y de los personajes. Es muy significativo que, cuando se pone en marcha el artificio del teatro en el teatro, surge la violación apuntada. Los personajes que asumen un rol de mirado en el TeT *salen* de la escena para enfrentarse con los personajes que encarnan una función de mirante, de público. En esa gran convención que es el teatro, el TeT deja al descubierto sus entresijos más profundos y permite, con gran facilidad, el traspasar la línea fingida que separa al público de la escena. En el fondo, la eliminación de la frontera separadora es un signo evidente del carácter denegador inherente a toda experiencia teatral. Es decir, la escena es el lugar de una ilusión de identificación por parte del espectador, pero al mismo tiempo es un conjunto de signos que denuncia el engaño de tal ilusión y señala su carácter ficticio, no real.

138

En el caso de *El desdén, con el desdén*, la violación del límite es patente. Del grupo de Diana se separa Laura, que abandona provisionalmente su rol de mirante, y se dirige a los mirados, Carlos y Polilla. El parlamento de la muchacha, dirigido al galán, es muy significativo de la denegación antedicha: “Carlos, estad advertido / que está aquí dentro Diana” (vv. 1909-1910). Poco después Fenisa, otra de las damas acompañantes de la princesa, se adelanta y dice a Carlos “Ved que Diana os ha visto” (v. 1937). El juego de los dos TeTs se ha roto, ha terminado. Y sólo queda vigente, como símbolo de la gran burla, la afirmación de Carlos (“Señora, no os había visto” -v. 1949), afirmación engañosa que encubre una verdad. Carlos, en efecto, no ha podido *ver* a Diana porque Polilla se lo ha impedido, porque el TeT organizado por Polilla preveía la asunción por parte de Carlos del rol de quien no ve la realización escénica de las mujeres del jardín.

El desdén, con el desdén está llena de ficciones dentro de la ficción, hechas texto a través del recurso del teatro en el teatro. Sirva el pasaje comentado de ejemplo útil para diseñar mejor el empleo de un artificio tan complejo.

Hemos observado en nuestro breve análisis tres empleos diferentes del TeT. En ellos hemos constatado, por una parte, la conciencia de teatralidad latente en *El acero de Madrid* y manifiesta en el uso de tres TeTs como hipotética repercusión de la existencia de tres jornadas en el teatro barroco. En segundo lugar, hemos apuntado el rápido y fulgurante empleo del artificio para dar cumplida cuenta de la obligación honrosa que pesa sobre el duque de Ferrara, en *El castigo sin venganza*. Y finalmente, en *El desdén, con el desdén* de Moreto, surge ese

uso cruzado de dos TeTs superpuestos a la comedia/marco, uso que sirve para llevar adelante el proyecto amoroso de Carlos y la rendición final de la esquiua Diana. Tres formas de hacer teatro en el teatro. Tres usos que el teatro clásico español llevó a cabo. Tres realizaciones que deben tomarse en consideración a la hora de diseñar el modelo teórico que dé cuenta de la práctica escénica imperante en la cultura occidental.