

Usos de la metateatralidad: las comedias de Lope de Rueda

Alfredo Hermenegildo
Université de Montréal

Como continuación de un trabajo publicado en estas mismas páginas de *Scriptura*¹ y de otros estudios nuestros aparecidos en los últimos años², ofrece-

¹ Alfredo Hermenegildo, "El personaje espectador: teatro en el teatro del siglo XVII", *Scriptura*, Universitat de Lleida, 1996, 11, pp. 125-139.

² "Teógenes y el difícil arte de morir: la *Numancia* cervantina", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 31, 1992, pp. 917-923; *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995; "Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina", *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*. Actas del Coloquio de Montréal, 1997., Ed. Catherine Poupeney-Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva. Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp.77-92; "Sombras escénicas de la realidad y de la ficción: el teatro de Cervantes", *El escritor y la escena IV. Dramaturgia e ideología*, Ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez, Chihuahua, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1999, pp. 45-60; "Mover las palabras: Encina y la teatralización progresiva", *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XIV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro*, Almería, 7-16 de marzo de 1997, Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 1999, pp. 21-41; un estudio realizado con Mercedes de los Reyes y María Dolores González, "El Duque de Ferrara y su elaboración dramática en *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega", *Anuario de Lope de Vega*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1, 1995, pp. 37-58; "Tensiones entre la ficción y la realidad: Estudios sobre metateatralidad calderoniana" (en prensa).

El presente trabajo se inspira en las reflexiones de Lionel Abel (*Metatheatre: a new view of dramatic form*, Nueva York, Hill & Wang, 1966), de Georges Forestier (*Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, Ginebra. Droz, 1981), de Lucien Dällenbach (*Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, París: Seuil, 1977), de Patrice Pavis (*Dictionnaire du théâtre*, París: Messidor-Editions sociales, 1987) y de Julián Gállego (*El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra, 1991), así como en nuestro *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español* y en el artículo sobre *El castigo sin venganza* realizado con Mercedes de los Reyes Peña y María Dolores González, ya citados. De

mos ahora una nueva reflexión sobre el problema de la metateatralidad, apoya-
da esta vez en la experiencia escénica subyacente en algunos textos de Lope de
Rueda. Tratamos de eliminar la repetición de los principios teóricos que go-
biernan nuestro estudio, aunque creemos útil recoger algunas de sus líneas fun-
damentales para facilitar la comprensión de estas páginas y para constatar hasta
dónde llega nuestra posibilidad interpretativa. No vamos a volver a desplegar
aquí la descripción de las herramientas de análisis que utilizamos y que vamos
refinando en nuestros trabajos sucesivos. A ellos remitimos al lector. Pero sí
será necesario, para facilitar la comprensión inmediata de los análisis que ofre-
cemos a continuación, recordar y repetir ciertas nociones básicas y fijar algunos
de los términos que utilizamos en nuestro trabajo.

El problema de la metateatralidad y de su utilización como recurso de dra-
matización y de escenificación en los siglos XVI y XVII es el objeto de un am-
plio trabajo que venimos realizando desde hace algunos años. La bibliografía
sobre el tema de la metateatralidad en la España clásica³ ha aumentado última-
mente. Por ello nos parece útil seguir haciendo una incursión por este terreno,

estos dos últimos hemos tomado un buen número de reflexiones teóricas y de pautas instrumen-
tales para realizar nuestra investigación. Al mismo tiempo, al poner el modelo teórico frente a un
nuevo corpus, el teatro ruedesco, hemos podido reajustar ciertos aspectos de dicho modelo y
avanzar, esa es nuestra pretensión, un poco más lejos por el camino del conocimiento de esa
realidad que es el teatro español del Siglo de Oro.

³ Emilio Orozco Díaz, en su conocido estudio *El teatro y la teatralidad del Barroco*, (Barcelona,
Planeta, 1969), traza algunas líneas que resultan útiles a la hora de describir las fronteras que
separan la vida de la ficción, cuando la concepción misma de dicha realidad vital se ha revestido
con las galas propias del discurso teatral. José María Díez Borque, en su artículo titulado “Teatro
dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes” (*Anales cervantinos*, 11, 1972, pp.
113-28), abre camino, como tantas veces, y nos invita a transitar por él a pesar de la dificultad de
la empresa. Recordemos el trabajo de Carlos Arboleda *Teoría y formas del metateatro de Cer-
vantes* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991), los estudios publicados en las actas del
congreso organizado en mayo de 1995 por la universidad suiza de Neuchâtel, es decir, *El teatro
dentro del teatro: Cervantes, Tirso de Molina, Lope de Vega y Calderón*, Ed. Irene Andrés Suárez,
José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas (Madrid, Verbum, 1997), el artículo
de Manuel Sito Alba “Metateatro en Calderón. *El gran teatro del mundo*”, (*Calderón. Actas del
Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, 8-13 de
junio de 1981, Ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. 2, pp. 789-802), el volu-
men de Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera *La escritura como espejo de palacio.
“El toreador” de Calderón*, (Kassel, Reichenberger, 1985), y el artículo de María Idalina Resina
Rodríguez “O teatro no teatro: a propósito de *El rey Seleuco* e de outros autos quinhentistas”
(*Estudos Ibéricos. Da cultura à literatuira. Pontos de encontro. Séculos XIII à XVII*. Lisboa,
Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987, pp. 133-53). Todos ellos, y otros que no citamos,
abordan el problema tal como aparece en distintas obras dramáticas y son buena muestra de que,
en los últimos veinticinco años, el objeto de nuestra reflexión ha despertado una gran curiosidad.

para analizar de modo más incisivo los mecanismos, las funciones y las distintas manifestaciones en el Siglo de Oro de eso que se ha identificado como *teatro dentro del teatro* o *teatro en el teatro*. Hemos optado por esta última formulación. A partir de ahora usaremos el acrónimo [TeT] para referirnos a dicho recurso.

No pretendemos estudiar únicamente las formas de TeT que se adaptan de manera escueta al modelo del *Hamlet* shakespeariano, de la comedia cervantina *Los baños de Argel* o de *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus. Nos interesa analizar el mecanismo que, de un modo u otro, desdobra la ficción dramática en dos niveles: uno, el primero, el más aparente, es el que está ocupado por la pieza misma, con su diégesis, sus personajes, sus didascalias; el segundo es aquel que articula y organiza una ficción contando con la existencia del primer nivel y trata de desbordarlo o, mejor, de explorarlo para ofrecer más posibilidades de hacer llegar su mensaje hasta el público espectador. El espectro es muy amplio y va de la escueta representación de una obra dentro de la obra principal -los tres casos citados como ejemplo líneas arriba- hasta la presentación de un personaje disfrazado, en que la esencia del TeT se disuelve y puede, en muchas ocasiones, haber desaparecido. Los casos extremos son suficientemente claros y nadie los va a poner en tela de juicio. El problema es el que surge de una zona gris, en que el modelo se diluye progresivamente, se manifiesta de modos muy diversos y alcanza variados niveles de eficacia teatral. Ese es justamente el estado o los estados del artificio que nos interesan. Hemos estudiado ya el fenómeno en algunas obras de Encina, Cervantes, Lope de Vega y Calderón de la Barca. Queremos hoy abordar el caso de ciertas manifestaciones encontradas en el teatro de Lope de Rueda.

Recordemos algunas nociones fundamentales. La presencia del TeT⁴ se manifiesta y ejerce su influencia en la teatralización más allá de lo que supone la presencia de una obra enmarcada e identificada como pieza teatral. Siempre que un personaje se revista de una función distinta de la que le es propia en la obra/marco, siempre que alguna de las figuras dramáticas asuma una función de público, de mirante, frente a las otras figuras, los mirados, y siempre que haya dentro de la acción de una pieza la *puesta en escena* de otra acción en cierto modo autónoma, estamos ante formas de teatralidad que pueden y deben estudiarse como variantes del TeT o derivadas, de modo inmediato, de él. La difícil y sutil relación que se establece entre el público y la escena ha sido manipulada

⁴ Las nociones TeT, obra/marco, obra enmarcada, mirante, mirado, personaje omnisciente y nescente, etc., serán descritas más adelante.

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 TeT 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 aparece el signo [TeT] y las coordenadas que lo definen.

Desde el punto de vista del despliegue textual de la metateatralidad, el TeT implica un necesario desdoblamiento estructural. 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 enmarcada. 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 narrativa de la pieza/marco⁵.

El TeT envía al espectador la imagen de un mundo fuertemente teatralizado, de un mundo que induce a dudar sobre la condición real o fictiva de lo que se está presenciando. Si el público contempla, porque ha visto cómo se pone en marcha, el carácter ficticio de la obra enmarcada, reaccionará ante la obra englobante como si se tratara de la verdadera vida. Al poner de relieve el carácter fingido de la obra enmarcada, la obra englobante *adquiere las apariencias propias de la realidad* o, mejor, de *la verdad*. Esta es una de sus virtudes. En el fondo, el TeT puede ser un medio de dar credibilidad y verosimilitud al teatro. Aunque puede tener otra característica de efecto diametralmente opuesto. La obra enmarcada, por su carácter abiertamente fictivo, puede modificar también la percepción de la obra englobante y poner de relieve su condición no-real, su dimensión inventada, su consistencia estrictamente *teatral*, fingida.

En todo TeT hay un espacio y un tiempo de representación, un programa dramático calculado y anunciado *in toto* o *in parte*, unos parlamentos previstos y, en ocasiones, fijados de modo variable, y, a veces, unos personajes a los que

⁵ Sobre la noción de abismación, "mise en abyme", véase Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, *op. cit.*

identificamos como mirados y un público al que llamamos mirante. 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*⁶.

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 confiarse a los mirados, el vestuario que estos llevarán, los gestos (kinésica) y las relaciones espaciales (proxémica) impuestos en la obra engastada, etc. Respecto al *director de escena*, hay que apuntar su posible condición de apuntador o indicador escénico que, en aparte, controla de modo inmediato muchas de las intervenciones del personaje mirado. El juego del aparte rompe de modo tajante el desarrollo de la obra enmarcada y la devuelve constantemente a la *realidad de la obra/marco*. Ese entrar y salir del terreno de la *verdad* -obra/marco- y del de la ficción -obra enmarcada- se utiliza frecuentemente y da a la pieza un carácter de inestable equilibrio entre lo real y lo fingido. Hay personajes a los que se dota, pues, de una segunda máscara, de una doble máscara. Evidentemente el público de la comedia/marco es el archimirante, el espectador supremo, que contempla cómo *los mirantes miran a los mirados*.

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 diferencia entre los dos tipos de personajes de la obra engastada es fundamental para que funcione la representación como engaño. Si el nesciente, el ignorante, pasa a la categoría de omnisciente, la burla se rompe y la situación se deshace. Si no ocurre tal modificación, la representación del embuste ha surtido efecto. Puede haber casos en que no medie el engaño, en que todos, mirantes y mirados, tengan plena conciencia de estar representando

⁶ El estudio de Henri Rey-Flaud *Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Gallimard, 1973, ilustra bien el funcionamiento de tal tipo de representaciones.

o viendo una representación. Así ocurre en la comedia cervantina *Los baños de Argel*, en que los cautivos ponen en escena una pieza de Lope de Rueda. Incluso en esta obra, el moro Cauralí, uno de los mirantes, duda de si lo que ve es real o fingido, es decir, no es mirante totalmente omnisciente.

La noción de TeT puede confundirse con la de *mise en abyme*⁷, con la abismación⁸, que supone el que la obra, del género que sea, *se mire dans l'oeuvre*⁹. Si el TeT es un desdoblamiento estructural, la abismación conlleva un desdoblamiento temático,

c'est-à-dire une correspondance étroite entre le contenu de la pièce enchâssante et le contenu de la pièce enchassée. Il va sans dire qu'un petit nombre de pièces seulement présentent un tel jeu de miroir¹⁰.

El TeT está marcado a veces por una cierta gratuidad, por servir *solamente* para hacer avanzar la acción principal; en otras ocasiones tiene la virtud de abismar dicha acción, desdoblando su teatralización y poniendo de relieve alguna de sus partes capitales. El TeT puede ser, en consecuencia, abismante o no abismante -puede desdoblar o no desdoblar temática o estructuralmente la obra/marco, pero siempre es un signo que envía al espectador la imagen de un mundo altamente teatralizado, de un mundo que induce a dudar entre la condición real o fictiva de lo que se está presenciando.

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,

⁷ Sobre la *mise en abyme* véanse las luminosas reflexiones de Lucien Dällenbach en su conocido *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, citado más arriba.

⁸ Hemos traducido por *abismación* el sintagma francés *mise en abyme*. El término castellano describe exactamente la noción tomada de la heráldica y es más manejable y flexible que el correspondiente francés. Sus posibilidades de inserción sintáctica (abismar, abismante, abismado, abismación, etc...) son múltiples.

⁹ Forestier, *Le théâtre dans le théâtre ...*, *op. cit.* p. 13.

¹⁰ Forestier, *Le théâtre dans le théâtre ...*, *op. cit.* p. 13.

qu'elle fait avancer l'action principale ou bien se contente de la prolonger ou de l'illustrer, la signification n'est pas la même¹¹.

Por otra parte, la función misma del TeT se ve afectada por el tipo de estructura en el que está integrado. Según se trate de una estructura que acepta la inclusión libre o una inserción de rigurosa subordinación, la significación, la potencia, la eficacia semántica del TeT será de distinto orden.

Hay, pues, muy diversos grados y formas de TeT. La diferente función que se le atribuye en la estructura narrativa de la obra englobante y el distinto grado de eficacia de dicha función, etc., hacen que el TeT sea de múltiples órdenes y tenga muy variadas conformaciones.

Vamos ahora a observar cómo utilizó Lope de Rueda el modelo del TeT en sus varias obras dramáticas. En ellas encontraremos sin duda una cierta respuesta a la preocupación latente en las reflexiones anteriores. Rueda no usó obras dramáticas anunciadas como tal e integradas en sus comedias, coloquios y pasos, pero sí utilizó formas diversas tomadas del recurso del TeT para mejor teatralizar los contenidos de sus piezas. Esa es nuestra hipótesis. Hemos dividido el corpus, por conveniencias e imposición del espacio, en dos segmentos. Por una parte, en este artículo, estudiamos el empleo del recurso en las comedias. En otro trabajo paralelo¹² analizamos la utilización y función del TeT en los pasos, autónomos o integrados en piezas mayores, del autor sevillano.

Dos palabras nos parecen necesarias antes de iniciar el análisis. En los coloquios pastoriles conservados, *Timbria* y *Camila*, no hemos encontrado ningún ejemplo de TeT. Y la pregunta que nos hacemos es si las cuatro comedias, *Eufemia*, *Armelina*, *Los engañados* y *Medora*, por su mayor complejidad teatral y por ir dirigidas a un público más amplio que los dos coloquios, requieren un artificio escénico más fuerte. El TeT aparecería así como un elemento clave para favorecer la teatralidad. No quiere esto decir que los coloquios carezcan de ella, pero hay unas claras diferencias entre comedias y coloquios. Joan Oleza ha visto pertinentemente cómo el distinto público de unas y otros condiciona el tejido y la estructura del teatro ruedesco:

¹¹ Forestier, *Le théâtre dans le théâtre ...*, *op. cit.*, p. 14.

¹² "Usos de la metateatralidad: los pasos de Lope de Rueda", en prensa.

Tanto la apropiación del género pastoril -dice Oleza¹³-, de raigambre cortesana, como los intentos de acercarse a una prosa culta y refinada (en la que fracasa estrepitosamente), han de obedecer, pienso, a la necesidad de disponer de un repertorio que casase mejor con el ambiente de los salones que el habitual de las comedias, lo que no quiere decir que los coloquios pastoriles, una vez pensados para palacio, no fueran de inmediato readaptados para la calle, sobre todo por medio del mecanismo de incrustación de pasos.

Creemos que el ambiente de los salones estaba más marcado por *lo literario*, por *lo estrictamente dramático*, que el encuentro popular, más abierto al gesto escénico desmesurado, al vaivén de los personajes en el tablado, a lo más puramente teatral. Desde esta perspectiva, no es de extrañar que las comedias y los pasos alberguen algunos casos de TeT, signos típicamente teatralizadores, y que, en cambio, no le fuera necesario a Lope de Rueda recurrir al mismo artificio en obras donde el trasiego escénico era mucho menor, al estar condicionado por un público más cercano a la literatura de los salones que al encuentro abierto de las plazas públicas.

Empecemos con el análisis de la comedia *Medora*¹⁴ (pp. 75-116). En la escena 8ª (pp. 113-114), recurre el autor a hacer uso del TeT de modo parcial, ya que no corresponde a la utilización de la representación de una pieza, identificada como tal, dentro de la obra/marco. Y sin embargo es un segmento en el que los personajes de la comedia englobante asumen nuevos roles desde su propia condición de figuras dramáticas. Es el personaje que se disfraza de personaje. Se trata de un caso extremo que adquiere una importancia capital en el desarrollo de la diégesis y en el triunfo de la justicia final. Leonardo, el hermano de Eufemia, la heroína, es acusado por Paulo, celoso servidor del señor Valiano, de haberle mentado al describir la noble y respetable condición de su hermana. Paulo ha declarado haber dormido con Eufemia, manchando así la honra de la muchacha, y muestra como prueba “un cabello del lunar que en el hombro derecho tiene [Eufemia]” (p. 115). A partir de la situación conflictiva que abre la declaración de Paulo, la condena a muerte de Leonardo, que siem-

¹³ Joan Oleza, “La tradición pastoril y la práctica escénica cortesana en Valencia (II): Coloquios y señores”, *Teatros y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*. Ed. Joan Oleza Simó y M. Diago Moncholí, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1984, pp. 246-247.

¹⁴ Para citar los textos de Lope de Rueda, usamos nuestra edición, Lope de Rueda, *Las cuatro comedias*, Madrid, Taurus, 1985.

pre había proclamado las virtudes de su hermana, surge como castigo normal contra quien ha engañado a su señor. La intervención de Eufemia organizando una forma reducida de TeT resolverá un problema de tanta importancia. De ahí que la transcendencia dramática y teatral del TeT se mida por la fuerza que su presencia tiene en el desarrollo general de la diégesis de la obra/marco.

Los personajes que aparecen en dicha escena son Valiano, Paulo, Eufemia, Cristina y Vallejo, criados estos dos últimos de la casa de Leonardo y Eufemia. El grupo de figuras se divide en dos mitades. La de los que pasan a ser mirantes (Valiano, Cristina y Vallejo) y la de los que asumen la condición de mirados (Paulo y Eufemia). Paulo tiene el rol de Paulo-que-niega-haber-dormido-con-la-extranjera. Su intervención es clara:

Que juro, señor, por todo lo que se puede jurar, que ni he dormido con ella, ni sé su casa, ni la conozco, ni sé lo que se habla (p. 114).

Eufemia hace de extranjera ignota que afirma haber sido robada por Paulo, una de las “muchas veces que dormiste conmigo en mi cama” (p. 113). Es decir, en el segmento acotado los dos personajes asumen roles totalmente opuestos a los que tienen en la obra/marco. El de Paulo le obliga, mintiendo, a decir la verdad de la situación. El de Eufemia abre la afirmación de una falsedad. Ella nunca ha dormido con Paulo. Pero la confluencia de tales verdad y falsedad solucionará el problema de la pieza/marco.

El rol de Valiano es característico del TeT. A veces asume la función de mirante y a veces la de mirado. El personaje mirante entra y sale de escena en la pieza englobada. Él contempla, desde su condición de mirante nesciente, cómo se enfrentan Eufemia y Paulo. Pero, como en las formas de teatralización propias de la tradición escénica medieval y renacentista -la del escenario redondo medieval¹⁵ o la de Encina, entre otros¹⁶-, rompe la barrera existente entre el público y la escena y se transforma en mirado. En el diálogo de Paulo y Eufemia interviene dos veces, dirigiéndose al primero: “Paulo, responde. ¿Es verdad lo que aquesta dueña dize?” (p. 113) y “Poné la mano en vuestra espada, Paulo”(p. 114).

¹⁵ Rey-Flaud, *Le cercle magique...*, *op. cit.*

¹⁶ Más tarde aparecerá, por ejemplo, en *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega. Véase Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*, Ed. Alfredo Hermenegildo, Salamanca, Colegio de España, 1992, pp. 54 y 134.

La escena es muy breve, pero sirve para poner en contacto y, sobre todo, para marcar el contraste entre la *verdad* de la obra/marco y la ficción de la obra englobada. Cuando Eufemia acusa a Paulo de haberla engañado y robado mientras dormía con ella, está marcando los límites de la falsedad, de la ficción. Cuando Paulo afirma que nunca ha dormido con la acusadora, está afirmando la verdad de los hechos. Sólo cuando se cierre el TeT, la ficción, y se superpongan las dos visiones de la realidad, se confirmará la traición de Paulo y la corrección moral de Eufemia. La heroína viene a juntar, ya cerrado el TeT, las dos realidades, la fingida y la real, cuando le dice al traidor Paulo la frase clave:

Y esas señas [las de la propia Eufemia], ¿cómo las habiste?
Si tú, traidor, me tienes delante, que soy la hermana de Leonardo, ¿cómo no me conoces, pues tantas veces dices que has dormido conmigo? (p. 115).

El segmento identificado y caracterizado como TeT deja a Cristina y Vallejo como estrictos mirantes. Y atribuye a la obra/marco una condición de realidad, la realidad de la vida, apoyándose en la condición fingida de la pieza englobada. La falsificación, la ficción, puesta en marcha por Eufemia, alza la pieza englobante al nivel de la verdad y oculta la evidente condición fictiva que subyace en toda pieza dramática. Y al mismo tiempo, las intervenciones del mirante [Valiano], transformado en mirado en algún momento, tienen la virtud de atar sólidamente la representación, el TeT, a la comedia englobante, para hacer verosímil, más tarde, la contradicción de las dos versiones que Paulo da de los hechos: la de la comedia englobada -no he dormido con Eufemia ni la conozco- y la de la englobante -he dormido con ella-. La obra marco dramatiza la verdad [no han dormido juntos]. La obra englobada es el marco de la ficción, de la mentira, de que han dormido juntos. De ahí que la verdad fingida en la pieza englobada sea el equivalente de la verdad falseada en la obra englobante. Luego lo fingido pone de relieve la realidad de la mentira de Paulo, es decir, la verdad de la inocencia de Eufemia.

Así es el papel que se atribuye al TeT en la economía general de esta comedia ruedesca. El subrayar la contradicción entre las dobles afirmaciones de Paulo y Eufemia da al TeT una importancia capital en la comedia. Los signos usados se acumulan y amontonan en torno al problema de la verdad/mentira, que son realidades coincidentes cuando se superponen en el TeT y en la comedia marco. Se puede fijar la ecuación siguiente: $\text{verdad} = 1/\text{mentira}$. Es decir, la verdad fingida en el TeT es lo mismo que lo contrario de la mentira en la co-

media englobante. El efecto producido es claro. El uso del TeT viene a cerrar la obra y a propiciar el final feliz.

Por otra parte, Lope de Rueda recurre al artificio escénico de la lectura de una carta que Leonardo envía a Eufemia desde la cárcel en que ha sido encerrado por Valiano. En dicha carta la acusa de ser la causante de sus desgracias. Surge la carta, leída en escena por la propia Eufemia, como el gran icono textual de la falsedad que sólo será anulado por el gran icono escénico del TeT que hemos comentado. El peso dramático, literario, de la epístola sólo queda neutralizado por el peso teatral, escénico, de la treta urdida a través del TeT, de la ficción del TeT. En este sentido se puede fijar la ecuación [carta/vs/TeT = proclamación de la verdad].

Para terminar, hay que constatar que en esta comedia no se utiliza en modo alguno el lenguaje metateatral, que suele aparecer frecuentemente en las obras que recurren al uso del TeT pleno. Los efectos teatrales y dramáticos están bien presentes, a pesar de todo, en el desarrollo de la diégesis.

En la *Comedia Armelina* (p. 117-145) Lope de Rueda va más lejos que en el caso de *Eufemia*. El segmento (pp. 6-11) incluye, como elementos característicos del TeT, la distribución de los roles escénicos, la organización de la representación, el uso de apartes que descubre el carácter teatral del momento, y la presencia de un extraño mirado que analizaremos a continuación. En la *Armelina* se incluye, como variante del modelo propio del TeT, el caso de un mirado inerte, de un mirado/cosa, al que se atribuye un rol como destinatario e interlocutor mudo de otro mirado no mudo. Cuando el artificio del TeT queda desarticulado, dicho mirante resulta ser un objeto y no una persona. Veamos el pasaje.

Diego de Córdoba, zapatero de profesión y enamorado de Armelina, va acompañado del casamentero Rodrigo ante la casa de la dama para declararle su pasión. Rodrigo ha programado a Diego para que puede acometer la empresa y establecer el contacto con Armelina. Todo ello forma parte del complejo nudo en que se escenifica el fracaso de las aspiraciones zapateriles. El pasaje es el siguiente.

Diego y Rodrigo se acercan al pie de la casa donde vive Armelina. Rodrigo, que hace de director de escena en la realización del TeT, da a Diego las instrucciones pertinentes. En “Políos, políos, ¡pecador de mí!, que me parece a Armelina la que está a la ventana” (p. 130) empieza la preparación del TeT. Con el parlamento del casamentero [Que es un paño que está puesto a la ventana a enxugar] (p. 131) se cierra el artificio. El escenario es la calle y la ventana de Armelina. Lope de Rueda utiliza frecuentemente los espacios exteriores y las ventanas. Los personajes mirados son: Diego, que hace de enamorado mucho

más “pulido” de lo que es en realidad, y Rodrigo el casamentero, que hace el papel de criado del enamorado Diego. El mirado es un paño puesto en la ventana de Armelina y que hace de Armelina muda. Rodrigo es también el director de escena.

Rodrigo distribuye los roles. Así le habla a Diego:

Fingid que soy vuestro moço y preguntadme algo delante d’ella, porque parezcáis hombre de pundonor, y no mentéis cosa del oficio ni por pensamiento (p. 130).

Del oficio de zapatero, se entiende. El guión de la obra englobada está claramente establecido. Diego acepta la propuesta: “Bien me decís” (p. 130). Y así empieza la representación del TeT por los nuevos personajes, los mirados:

Diego: ¿Oyes, mozo?

Rodrigo: Señor.

Diego: Ven acá. Aguija a casa de mi compadre Pero Alonso, que me haga merced de aquellos contrahortes y aquellos chamberiles, digo, aquellas guarniciones para el çapato sobresolado (p. 130).

El diálogo fingido entre los dos personajes está siempre controlado, envuelto, por la realidad zapateril. Ante semejante despropósito de Diego, Rodrigo interviene con unos apartes que, evidentemente, no debe oír Armelina por estar ensordecida en el sistema de la comunicación:

Diego: ¿Qué decís?

[...]

Rodrigo: Sí haré, señor. Enmendáos, ¡pecador de mí!, que os destruíis vos mismo.

Diego: No había mirado. ¿Pusiste en cobro aquellas hormas?

Rodrigo: ¿En qué pensáis?

Diego: No quise decir sino aquellas almohazas [...] Mas callad, que agora lo enmiendo todo.

Rodrigo: Vaya (p. 131).

Hasta aquí el aparte. Diego vuelve a actuar para que Armelina oiga sus palabras. Y asume de nuevo el discurso zapateril.

El mozo le instruye para que hable a la supuesta dama -“Habladle y será mejor” (p. 131)-. Y a partir de ahora la escena reorganiza la condición de los personajes de la obra/marco. Rodrigo es un mirante que interviene, en aparte, con sus consejos para que Diego pueda decir lo que le ha encomendado. El viejo zapatero es el mirado que habla. *Armelina* es el mirado, la mirada inerte que se supone está oyendo el discurso del enamorado. El discurso de Diego empieza con un “Ilustrante señora” (p. 131), seguido por la respuesta que Rodrigo da a su pregunta [¿He empeñado bien?] (p. 131): “Bien” (p. 131). Ambas intervenciones se dicen en aparte.

Y el largo parlamento que Diego dirige a *Armelina* vuelve a recuperar el discurso del zapatero como vehículo de los sentimientos del enamorado:

Piel anchíssima, blanda y amorosa que cubre mis quemantísimas entrañas. Afilado trinchete para cercenar la penetrante vira de mi penado çapato, y corcho de mi mal forjado plantufo ... (p. 131).

Rodrigo, en aparte, asegura que “todo lo habéis enlodado y echado a perder” (p. 131). Y el TeT termina cuando el casamentero descubre que la mirada *Armelina* “es un paño que está puesto a la ventana a enxugar” (p. 131).

La ficción es clara. Queda marcada por el “fingid que sois”. Rodrigo hará de mozo. *Armelina* en la ventana es la *realidad falsa*. Diego actuará como enamorado instruido en el discurso amoroso, pero obligado por el auténtico discurso del artesano. La retórica zapateril, la *realidad auténtica*, desarticula la representación prevista por el director de la pequeña escena, el casamentero Rodrigo.

El juego [verdad/mentira] funciona así. La comedia englobada es la mentira, la ficción, frente a un público fingido -el paño de la ventana-. Y deja al descubierto la auténtica realidad zapateril que se impone sobre el discurso del enamorado. En la comedia englobante, la realidad del desequilibrio de la boda propuesta coincide con lo que se pone de manifiesto en la mentira de la comedia englobada. Y de nuevo surge, como modelo de teatralización, la ecuación [1/mentira englobada = verdad englobante]. Es decir la ficción de la obra englobada manifiesta una coincidencia total con la verdad de la obra englobante, a la que se da así tintes más precisos y firmes para ser considerada como verdad auténtica por el archimirante.

El diálogo de la obra englobada se hace extremadamente fino y sutil con el juego de los apartes. Y todo queda ridiculizado y desarticulado por la presencia del mirado inexistente, el paño/*Armelina*, que no recibe el mensaje por su con-

dición de objeto inerte. Todo queda reducido a una serie de gestos grotescos realizados ante el archimirante, que compara la verdad que descubre la mentira englobada con la verdad teatralizada en la comedia englobante, es decir, el imposible matrimonio de Armelina con el viejo zapatero Diego de Córdoba. Y constata que ambas coinciden.

En otra comedia de Rueda, la *Medora* (pp. 185-220), surge el uso de un TeT con características particulares, pero muy cercanas a las que hemos apuntado en las dos primeras comedias. El segmento en cuestión es la escena de los *correozos* que Lupo propina al viejo Acario, tras la cuidada preparación de la misma hecha por Gargullo y Estela. El lacayo Gargullo es quien dirige y organiza la escena apuntada, en que Acario, el padre de Angélica, tiene que declarar su imposible y ridículo amor a la joven Estela, la hijastra de Lupo. El proyecto de *representación* o guión escénico es el siguiente. Gargullo le habla a Estela en estos términos:

Yo le tengo dicho [a Acario] que, para hablarte más a su salvo, que se mude en hábitos de leñador o de ganapán y assí te podrá hablar mejor [...] Y téngome hecho de concierto con un leñador que trueque con mi amo las ropas vi-les, para que después partamos por iguales partes [...] Otra cosa has de hazer por amor de mí: que cuando estuviere [Acario] hablando contigo, hagas a tu padrastro Lupo que con unas cinchas de caballo lo cargue de arriba a baxo de correozos muy bien (p. 192).

El proyecto está escenificado al final de la primera escena de la comedia y aparece en posición muy alejada de su realización en las tablas.

Los personajes de la obra/marco asumen roles nuevos. Los mirados son Lupo, que actúa de implacable verdugo del viejo enamorado; Acario hace de leñador enamorado; Gargullo tiene el rol de Gargullo-injusta-e-irrealmente-maltratado. Estela es la mirante de la grotesca escena que están representando los dos mirados omniscientes -Lupo y Gargullo- y el mirado nesciente -Acario-. El TeT se desencadena cuando aparece Lupo y Estela lo contempla todo desde la ventana (pp. 198-199). El ridículo discurso de Acario (p. 198) dirigido a Estela forma todavía parte de la obra-marco. Las palabras de Lupo [¡Tomá, tomá, don asno, porque entréis en las casas ajenas!] -p. 198- acompañando a los correozos que recibe Acario, abren el TeT, tal como lo había previsto Gargullo en su proyecto de representación. Y dura hasta que el bueno del viejo se va,

maltrecho por los golpes y cargado con el peso de un Gargullo fingidamente herido por los inexistentes correazos que dice haber recibido. El castigo de Acario alcanza a Gargullo falsamente, pero la broma llega hasta las últimas consecuencias: es Acario el que transporta, como animal de carga, al *doliente* lacayo.

Lupo interviene con la *verdad* de la correa golpeando a Acario. Pero la burla ha servido para castigar, en la realidad de la obra/marco, las ridículas aspiraciones de Acario neutralizadas, en la obra englobada, por el disfraz, por el efecto de la correa de Lupo y por su rebajamiento y animalización finales transportando sobre sus espaldas a Gargullo, como lo pudiera hacer un asno. Todo es un fingir que permite el castigo con tintes y efectos de realidad.

Si la escena comentada puede asimilarse muy tenuemente al artificio del TeT, algo deja al descubierto de los rasgos y detalles propios de esta forma de metateatralidad. Y en todo caso adquiere una importancia manifiesta en la construcción de la dramatización del castigo, en el espacio de lo *real* característico de la obra/marco, cuando es puesto de relieve por la existencia de una pieza englobada dentro de su tejido teatral.

Los tres ejemplos analizados en las comedias *Eufemia*, *Armelina* y *Medora*, sólo utilizan elementos parciales de lo que en otras obras constituye el abanico completo propio del TeT. Pero la existencia parcial y la vigencia clara de algunos de dichos elementos, contribuyen a la teatralización de la pieza englobante y a la elevación de su contenido diegético a la categoría de *lo real*, de lo considerado como verdadero por el público archimirante.