



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TEATRALIDAD Y METATEATRALIDAD EN *LA DOROTEA* DE LOPE DE VEGA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORA EN LETRAS
PRESENTA

XIMENA GÓMEZ GOYZUETA

TUTORA

DRA. MARGARITA ANA MARÍA FRENK FREUND - FFyL

SINODALES

DRA. MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA - FFyL

DRA. LEONOR FERNÁNDEZ GUILLERMO - FFyL

DR. AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ - COLMEX

DR. JOSEF DANN CAZÉS GRyj – UIA

MÉXICO, MAYO DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

<i>INTRODUCCIÓN</i>	5
<i>CAPÍTULO I. Teatralidad y metateatro</i>	11
1. Función de la teatralidad en <i>La Dorotea</i>	11
1.1. La teatralidad en la escritura	12
1.2 El lector como espectador	14
1.3 El metateatro	16
1.4 El mundo es un escenario y la vida es sueño	19
1.5 La metateatralidad en <i>La Dorotea</i>	23
2. Estado de la cuestión. Qué se ha dicho sobre la teatralidad de <i>La Dorotea</i>	26
<i>CAPÍTULO II. El metateatro en La Comedia palliata, La Celestina y La Comedia Nueva de Lope de Vega</i>	30
1. La Comedia <i>palliata</i>	30
1.1 El metateatro	31
1.2 Autoconciencia teatral en los prólogos de Plauto	33
1.3 Recursos metateatrales en <i>Anfitrión, La comedia de la olla y Cásina</i>	36
2. <i>La Celestina</i>	42
2.1 La teatralidad	42
2.2 La metateatralidad	43
3. El metateatro en algunas comedias de Lope de Vega	57
3.1 Balance crítico	57

3.2 <i>La viuda valenciana</i> : las máscaras de Leonarda	63
3.3 <i>La dama boba</i> : el “archimirante” de Finea	71
3.4 <i>El caballero de Olmedo</i> : el metateatro	76
<i>CAPÍTULO III. La metateatralidad en La Dorotea</i>	89
1. El protagonismo de los personajes femeninos	94
1.1 Dorotea y Gerarda: espectadoras y directoras	95
1.2 Gerarda y Teodora <i>vis a vis</i>	106
1.3 Teodora y Dorotea	114
2. <i>Relaciones metateatrales</i> : la pareja protagónica	116
2.1 Fernando: el sueño premonitorio	116
2.2 Dorotea: de la autoconciencia teatral a la representación <i>in situ</i>	118
<i>CAPÍTULO IV. Las obras enmarcadas de los personajes metateatrales en La Dorotea</i>	
1. Estructura metateatral de <i>La Dorotea</i>	131
2. Las estrategias metateatrales de Gerarda	133
2.1 Pretexto y subtexto	133
2.2 Los huecos	135
2.3 La sucesión de los huecos	144
2.4 El fracaso del montaje	146
2.5 Los descuidos de Gerarda	157
3. Dorotea y Fernando	160
3.1 Dorotea actúa y Fernando reacciona	161
3.2 El fracaso de la estrategia de Dorotea	176
3.3 Dorotea: entre la metateatralidad y lo inesperado	177

4. El tiempo en la metateatralidad de <i>La Dorotea</i> : el histrionismo de Fernando	181
4.1 Tiempo dramático y tiempo narrativo	182
4.2 Fernando: autorreferencialidad e histrionismo	187
4.3 Los tres momentos de Fernando	191
4.4 Fernando: verdad y ficción	193
<i>CONCLUSIONES</i>	198
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	202

INTRODUCCIÓN

¿Existe en *La Dorotea* la presencia de una tercera persona autoral? Mi respuesta es no. Esta pregunta se desprende de la reflexión sobre una pregunta más amplia ¿Qué es *La Dorotea: acción en prosa*? Aunque de carácter muy general, el cuestionamiento no es ocioso, pues en los estudios sobre esta obra aparece constantemente, y cada vez se contesta de manera distinta. Baste pensar en que, al menos, tres lados configuran la obra lopesca: el celestinesco, el teatral y el autobiográfico.¹ Cuando leemos el texto, la triada se hace presente en su tejido, pero no de manera clara, sistemática o delimitada. Unas veces se asoma un lado, otras, dos, o incluso, los tres llegan a aparecer simultáneamente. El problema comienza porque, por ejemplo, a pesar de que hay en *La Dorotea* una influencia definitoria de *La Celestina*, el resultado de la obra lopesca es totalmente distinto. En cuanto al teatro, el texto presenta la estructura de la comedia clásica: cinco actos, coros entre los actos y un epílogo.² Pero de ninguna manera está destinado para la representación, pues entre su extensión y las constantes digresiones que interrumpen la acción, su puesta en escena resultaría tediosa. A los rasgos autobiográficos, que se pueden confirmar gracias a las noticias que tenemos sobre la vida de Lope, escapan una serie de datos ficticios, contradictorios. De ahí que la crítica se pregunte constantemente qué es este texto. Márquez

¹ Sobre la influencia de *La Celestina* en *La Dorotea*, véase Francisco A. de Icaza. *Lope de Vega, sus amores y sus odios* (1962). Alan S. Trueblood. “Masters and servants: *La Dorotea* vis-à-vis the comedia” (1961). María Rosa Lida. *La originalidad artística de ‘La Celestina’* (1970). Bienvenido Morros. “El género en *La Dorotea* y la imitación de *La Celestina*” (2001). Francisco Florit Durán. “La materia teatral en *La Dorotea* de Lope de Vega” (2009). Donald McGrady. “Gerarda, la más distinguida descendiente de Celestina” (2009). Ximena Gómez, “El estilo dialógico en *La Dorotea*” (2011). Sobre lo teatral en *La Dorotea*, véase Edwin S. Morby, “Introducción” (1968). Alan S. Trueblood. Art. cit. Milagros Torres. “La latencia erótica de *La Dorotea*: cuerpo y teatralidad” (2001). Helios Jaime. “Fantasía y realidad en *La Dorotea*” (2001). Rafael Sánchez Martínez. “El teatro en el arte narrativo de Lope de Vega”, 2006. Francisco Florit Durán. Art. cit. Sobre la autobiografía, el estudio paradigmático sigue siendo el de Alan S. Trueblood, *Experience and artistic expression: the making of ‘La Dorotea’* (1974). Le siguen Francisco Márquez Villanueva. “Literatura, lengua y moral en *La Dorotea*” (1988). Juan Manuel Rozas. “‘El ciclo de senectute’: Lope de Vega y Felipe IV” (1990). Francisco J. Ávila. “*La Dorotea*: arte y estrategia de senectud” (1995). Helios Jaime. Art. cit. Milagros Torres. Art. cit.

² Véase el estudio preliminar de Edwin S. Morby a su edición de *La Dorotea*. Morby plantea que la combinación entre la estructura clásica de comedia y el contenido “trágico” hacen de la *acción en prosa* una “tragedia irónica” (1968). Por otro lado, Lope habrá pensado para *La Dorotea* en la división en cinco actos “que los humanistas de fines del siglo XV y principios del XVI, lectores del comentario de Donato sobre Terencio y de los versos de Horacio sobre la teoría del teatro, impusieron entonces a la teoría antigua” (Russell 2001, 45).

Villanueva, por ejemplo, señala que es un texto de extraña complejidad, que no tiene parecido con ninguno otro, ni en el pasado, ni en el futuro (1988). Francisco J. Ávila (1995) y Francisco Florit Durán (2006) coinciden en que es un texto híbrido que se puede entender desde diversas perspectivas.³

La pregunta que propongo sitúa mi estudio en la discusión señalada. Si el autor está presente, entonces la balanza se inclinará hacia la autobiografía literaria. De ser así, tendría, entonces, que investigar, partiendo de la línea de Alan S. Trueblood, sobre la naturaleza de los textos autobiográficos en el Siglo de Oro, sus antecedentes, cómo se recibían, cómo es que Lope consideró la autobiografía, y contrastar con las interpretaciones que los estudiosos han hecho al respecto. Si el autor no está presente, como me inclino a pensar, entonces la autobiografía cede su espacio a la presencia del género celestinesco y del teatro.

Al no estar presente la voz autoral, estamos ante un diálogo teatral, sin intermediación de un punto de vista rector. El antecedente más directo de ello está en el arte teatral conquistado por el dramaturgo Lope, y en él [en el arte dramático] se consagra. Lionel Abel describe al *Fenix* como “[...] the extraordinarily prolific and inventive master of the period, Lope de Vega, whom Cervantes called a monstrosity of nature, meaning by this that Lope de Vega was able to write splendid works without ever pausing to reflect” (1963, 65).

Entre otros motivos, es probable que Lope haya escrito *La Dorotea* para, efectivamente, reflexionar durante y sobre su propio proceso creador, así como para demostrar a sus lectores asiduos y “discretos” que también era capaz de producir una obra profundamente compleja y reflexiva. Tras esta necesidad, está el hartazgo del propio Lope por escribir comedia tras comedia de manera sistemática e ininterrumpida para un público que no lo apreciaba como a él le interesaba ser reconocido.⁴ Ya había incursionado en la

³ La perspectiva que Francisco J. Ávila elige es la autobiográfica, considerada por él como “bifronte”, es decir, en *La Dorotea* se expresan dos facetas de la biografía de Lope: una explícita, la que se refiere a la historia de sus amores con Elena Osorio; y otra implícita, encubierta y disimulada por la primera, ésta última se refiere a sus rivalidades con el poeta Pellicer y la relación de estos hechos con su situación de senectud. Por su parte, Francisco Florit se refiere a la influencia del diálogo celestinesco y de la propia agudeza del Lope dramaturgo en *La Dorotea*: “*La Dorotea* es una obra personalísima y singular, que el propio Lope fue plenamente consciente de estar haciendo algo que se salía de los estrechos márgenes y límites marcados por los géneros canónicos” (316).

⁴ Diez Borque estudia esta situación y considera que, efectivamente, Lope tenía una innata facilidad para escribir comedias sin cesar. Por ello, “[...] Hay muchas repeticiones en temas, estructuras y formas —que a Lope no se le ocultaban—, hay mucho de recetario con éxito bien probado” (57). Pero esto no quiere decir,

prosa y los resultados nunca fueron los que Cervantes obtuvo con el *Quijote*.⁵ Además, en una coyuntura complicada para seguir imprimiendo sus comedias⁶ —aunque para su última década de vida (1625-1635), Lope ya había perdido fuerza en los escenarios y comenzaba a ser sustituido por Calderón—, Lope estaría anhelando

comunicarse con sus lectores, ofrecerles una obra que fuera la cifra y razón de su propia vida y de su propia literatura, una obra en la que se amalgamara toda su trayectoria artística, escrita desde la atalaya de la senectud (Florit 316).

Por todo esto, el proceso creador de *La Dorotea* habrá sido complejo; “lo que tenemos delante es, por encima de todo, a un autor que había dado a la escena cientos de comedias, que tenía el oficio bien aprendido, que tenía la pluma bien afilada y adaptada a la pauta teatral” (Florit, 318). Su otro modelo a seguir, *La Celestina*, también era un diálogo potencialmente teatral, sin intermediación de la voz autoral; pero de una singularidad y una complejidad tales, que Lope habrá considerado idóneo seguir esa misma base artística para poder expresar sus preocupaciones literarias y personales más profundas.

Para mezclar sus sentimientos al respecto [...] eligió como modelo una obra de carácter amoroso, con final trágico, pero también aficionada a la digresión erudita y a la crítica literaria. En *La Celestina* reconoció muchas posibilidades para introducir una reflexión sobre sus amores de juventud combinada con otra sobre la poesía y el teatro de su época (Morros 93)

Considerado todo esto, ¿cómo pensaría Lope en su lector? Si asumimos que *La Celestina* también es un diálogo profundamente teatral, pero no susceptible de representación ¿podríamos proponer que la recepción de la *acción en prosa* se resuelve de la misma manera que los autores celestinescos y Alonso de Proaza lo pensaron para su diálogo? Podríamos decir que sí. La trayectoria que va de *La Celestina* a *La Dorotea* se inicia con la primera como la semilla del teatro español del Siglo de Oro. Es decir, cuando *La Celestina* fue escrita, el teatro en España, como lo conocemos en sus inicios durante el siglo XVI y su cúspide en el XVII, todavía no existía. Por otra parte, *La Dorotea* es escrita en pleno apogeo del fenómeno social que suscitó la Comedia áurea. Durante las primeras

puntualiza el crítico, que no hubiera una preceptiva creadora tras esta habilidad. Lope “escribió un teatro que superó contradicciones y por su genialidad pasó la difícil barrera del tiempo” (1978, 57).

⁵ Lionel Abel considera que “reflexión was something natural to Cervantes” (65).

⁶ Véase Jaime Moll. “¿Por qué escribió Lope *La Dorotea*? (1979).

tres décadas del siglo XVII, su autor fue el dramaturgo más destacado y admirado en la Corte, así como en el corral de comedias. Por otro lado, el diálogo salmantino era

apto para una lectura silenciosa y hermenéutica y, sin embargo, destinado a una interpretación oral y a un público de oyentes. Asimismo, texto de hechura dramática cuyo ascendente latino requería un teatro moderno, un corral del comedias y, sin embargo, partitura familiar al arte vocal mímico de los antiguos juglares y cuenteros” (Illades 2003, 431).

El texto doroteico también era y es apto para una lectura silenciosa y hermenéutica. Pero contextualmente, resultaba opuesto a *La Celestina* por las siguientes razones: en primer lugar, *La Dorotea* fue escrita por un dramaturgo consagrado, el más audaz de su tiempo y tras medio siglo de representaciones teatrales en España. Su proceso, por tanto, es inverso al del texto celestinesco, cuyo diálogo, como dije, contiene el origen del teatro español. Se puede decir que la *acción en prosa* representa el cierre de un ciclo dialógico-teatral que el diálogo salmantino inauguró.⁷

Así pues, ¿cuál es el panorama que Lope consideró para *La Dorotea*? ¿Quiénes iban a ser sus lectores? Una de las ideas que subyacen en la *acción en prosa* contestará esta pregunta. Me refiero al *topos* barroco de “la vida es sueño y el mundo es un escenario”.⁸ La puesta en escena que se presencia en ese teatro, que es la vida, se acaba al despertar o al terminar la comedia. Los personajes de *La Dorotea* forman parte del universo de oyentes que acuden al corral de comedias, a los certámenes poéticos, a los círculos literarios de la época. Por analogía con el escenario teatral, asumen el papel de representar su propia comedia, de la que también son espectadores y de la que, finalmente, despiertan. Ese despertar no consiste en el final feliz de la comedia del corral y el retirarse el oyente a su casa después de una agradable catarsis. Una vez presenciada y actuada por ellos mismo la representación de sus vidas, estos personajes, oyentes-actores, despiertan ante la vida

⁷ Juan Manuel Rozas comenta: “lo que se abrió con *La Celestina* —novela y drama— se cerraba con *La Dorotea*, que va además empedrada de una lírica oculta en métrica tradicional. Toda una síntesis del Siglo de Oro” (24). Igualmente, para María Rosa Lida se debe considerar la aparición de *La Dorotea* como “el término natural del proceso comenzado en *La Celestina* e ininteligible si se pierde de vista su trayectoria y su situación dentro de la cultura de su siglo” (400).

⁸ Helios Jaime menciona que “a través de diversas variantes, la simbiosis entre el sueño y la realidad es un tema tratado frecuentemente en la literatura áurea. En efecto, no sólo es desarrollado en la dramaturgia — como se puede observar en la célebre obra de Calderón de la Barca *La vida es sueño*— sino que también lo encontramos en la narrativa, como en el cuento de Agustín de Rojas Villandrando (1572-1619) *Vida y sueño se mezclan*” (79). El episodio de la cueva de Montesinos y sus repercusiones en el resto de la segunda parte del *Quijote*, por supuesto, es un ejemplo representativo también.

misma, más allá de la comedia, y, reflexivamente, presencian ante sí su vida como un drama; se percatan de que el tiempo y el espacio no tienen más esa prodigiosa síntesis teatral de la comedia, que los encamina a la feliz ordenación del caos en el que viven. La vida de los personajes de *La Dorotea* es y no es como el teatro. Lo es porque en ciertas ocasiones adquiere su dimensión poética, y se confunde con su lógica. No es teatro porque al trascender la reglamentación de las unidades aristotélicas, a su vez trasciende esa condensación poética que el verso áureo le otorga a la comedia. El mundo ideal de la comedia, con sus contradicciones resueltas feliz y ordenadamente hacia el final, se desborda por causa de la perspectiva prosaica del diálogo doroteico.

El lector de *La Dorotea* se habría reconocido en estos personajes, que tienen una postura literaria y teatral ante la vida. Personajes urbanos del Madrid de finales del siglo XVI y principios del XVII, son receptores de la poesía y el teatro de su tiempo, por eso los reproducen. El lector, al igual que ellos, sería un oyente del corral, de la Corte, de los certámenes poéticos y, por supuesto, un buen lector partícipe del ambiente literario y teatral de su tiempo. Lope lo sugiere en su prólogo:

[...] como lo podrá ver quien la leyere; que el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder. Pareceránle vivos los afectos de dos amantes, la codicia y trazas de una tercera, la hipocresía de una madre interesable, la pretensión de un rico, [...]. (*LD*, 52).

Lope pide a su lector desplazarse de su posición de oyente en el corral o en la Corte a una posición de lector privilegiado, quien ahora leerá un texto novedoso, pero con mucho de teatro. Ahora su teatro se representará en la imaginación del lector. Pero no por eso, los personajes perderán la frescura de los actores que representan en el aquí y el ahora, pues Lope asegura que sus “afectos” son “vivos”.

Para Fernando Copello, estas declaraciones de Lope expresan que “*La Dorotea* es una obra destinada a la lectura privada [...] en un contexto en el que es posible interrumpir, detener o alargar el acto de apropiación del mensaje” (48). Como el lector de *La Celestina*, el lector de *La Dorotea* habría sido capaz de hacer una lectura reflexiva, pausada, silenciosa o no, en soledad o compartida; habría hecho una lectura experimental del texto por varias razones: en primer lugar, por su extensión. Aunque se puede decir que sí existían lectores especializados, incluso desde la Edad Media, capaces de leer textos complejos en silencio y

en soledad, seguramente no era la constante. Las prácticas orales, tanto en la transmisión como en la recepción todavía estuvieron muy presentes durante el Siglo de Oro español.⁹ En segundo lugar, por su complejidad en la estructura, en el tratamiento del tiempo, del espacio, así como de los personajes, el lector tendría que haber leído cuidadosamente. En efecto, Copello tiene razón al considerar la posible interrupción, la pausa, la reflexión, el regresarse en la lectura. Esta cualidad de *La Dorotea* también afecta al lector contemporáneo y especializado. Así lo considera Alban Forcione en su estudio sobre el tratamiento del tiempo en la *acción en prosa*: “It would seem virtually impossible to do so ‘on one reading’” (461). El lector de *La Dorotea* tendría que ser, pues, un lector activo con, por lo menos, dos características: el ser un oyente experimentado de las representaciones teatrales de su época, y el ser un lector privilegiado, capaz de hacer una lectura privada y hermenéutica.

Ahora bien, este estudio consistirá en identificar la presencia de la metateatralidad en *La Dorotea*. Ésta es la perspectiva de análisis que me permite afirmar que en el texto doroteico, la figura de Lope no está presente a partir de un “yo autorial” que determina el curso de sus personajes y de la trama. Éstos no sólo están concebidos desde un punto de vista autobiográfico. Su construcción revela un planteamiento muy original sobre lo que podríamos considerar como una expresión del *arte por el arte*, evidenciada, en buena medida, gracias a la presencia de la metateatralidad.

⁹ Véase Margit Frenk. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes* (2001).

CAPÍTULO I: Teatralidad y metateatralidad

1. Función de la teatralidad en *La Dorotea*

Me interesa mostrar que, en *La Dorotea* la teatralidad del texto funciona en dos niveles: en el modo de imitación y en la configuración de los personajes. En cuanto al modo de imitación, es el utilizado por el teatro; esto es, en el diálogo las palabras son acción, las didascalias explícitas y sobre todo las implícitas construyen el transitar de los personajes por la diégesis, así como el tiempo y el espacio ficticios. Los personajes tienen un modo de actuar, en buena medida, teatral. Este modo de actuar se puede leer a través de la metateatralidad. La presencia de la teatralidad permite la aparición de lo metateatral. Este diálogo prosístico imita las acciones con palabras, como el teatro. Sin embargo, debido a su extensión y dada la naturaleza no lineal de la trama, el texto es prácticamente irrepresentable. Estamos ante una obra que no fue escrita para su representación escénica; no obstante, la teatralidad es un elemento fundamental para entender los principios de creación artística que utilizó Lope. De ahí el subtítulo de *La Dorotea* como “acción en prosa”.

Comenzaré por aclarar qué entiendo por teatralidad. Para delimitar la utilización de este concepto, lo consideraré como un elemento que está presente en la concepción de *La Dorotea*, no pensado para posibilitar su puesta en escena, sino con la finalidad de producir el siguiente efecto en el lector: que éste recree en su imaginación la representación de las acciones. Así, la teatralidad se presenta en la escritura de *La Dorotea* como un mecanismo que se activa al momento de la lectura.¹⁰ Mi hipótesis al respecto es que Lope ha usado algunos de los recursos de teatralidad propios del teatro de su época (en este caso, texto en acción, apartes, diálogo directo, por tanto, ausencia total de la tercera persona autoral, personajes con actitudes histriónicas deliberadas) para su puesta en escena imaginaria al momento de la lectura, ya sea silenciosa o en voz alta.

¹⁰ Anne Ubersfeld puntualiza algunos datos que ayudan a identificar la teatralidad en un texto: “Nuestro presupuesto de partida es que existen en el interior del texto de teatro matrices textuales de «representatividad»; que un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos (relativamente) específicos que ponen de relieve los núcleos de teatralidad del texto. Estos procedimientos específicos se deben menos al texto que a la lectura que de él se haga” (1989, 16).

Al considerar la teatralidad en *La Dorotea* como un recurso que utiliza Lope con el objetivo de afectar a su lector, estoy abordando el concepto a partir de dos aspectos complementarios: el primero se refiere a los mecanismos de construcción de la teatralidad en la escritura, y el segundo al efecto que éstos pueden producir en el lector.

1.1 La teatralidad en la escritura

Roland Barthes habló de la teatralidad¹¹ como

el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior (1978, 30).

Para Thamer Arana, Barthes enfoca el estudio del teatro desde una perspectiva totalizadora, la de la espectacularidad. Por ello, al teórico francés le interesaba dejar en segundo término la importancia del texto dramático, al tiempo que intentaba identificar ese “espesor de signos y sensaciones” determinantes para la esencia de lo teatral frente a otros discursos. No obstante, esta búsqueda “amplió la frontera de los estudios literarios a la caza de los signos lingüísticos contenidos en textos narrativos, convocantes y gérmenes de la teatralidad espectacular” (Arana 2007, 80). Así, el texto dramático, incluso el narrativo, es también una fuente de teatralidad.

En relación con el teatro del Siglo de Oro español, Aurelio González, sigue a Francisco Ruiz Ramón, y considera que

La teatralidad parte desde la génesis misma de la obra de teatro, esto es, que ya desde su escritura, ésta está determinada por una serie de códigos específicos que están implicando la representación, por lo que ni el texto escrito ni la representación son «medios» de representar la teatralidad, sino que ésta radica en la relación

¹¹ La discusión teórica sobre este concepto no es sencilla; su presencia en el panorama actual de la investigación teatral es protagónica. La preocupación por lo específicamente teatral surge desde el formalismo ruso y el estructuralismo francés. El objetivo es encontrar y definir la “esencia” del teatro. La búsqueda se centra, en ocasiones, en el texto dramático, y en otras, en la puesta en escena (Villegas 1996, 9). Al intentar definir “teatralidad” en el teatro, una de las finalidades centrales es identificar su especificidad frente a la especificidad de los otros géneros. Otro interés fundamental tiene que ver con el problema del “logocentrismo” del texto dramático frente al hecho puramente teatral: la representación *hic et nunc*, la puesta en escena.

sígnica y dialéctica de ambos textos o discursos, relación que es indisoluble y dinámica. Entonces, la teatralidad está en potencia en el texto escrito, pero no por su posibilidad de ser representado sino por su propia estructura y construcción (2005, 63).

Así, según González,

para comprender una obra de teatro desde una perspectiva no simplemente temática sino dramática es necesario estudiar los elementos, artificios o mecanismos que intervienen en su construcción. En este sentido, podemos considerar el espacio, el tiempo, las formas de caracterización de los personajes, la estructura dramática y los referentes de la realidad como algunos de los elementos más importantes de la construcción de la obra teatral (2005, 63).

Por su parte, Juan Villegas afirma: “construir la teatralidad basada en el texto mismo es relevante para la interpretación de los textos teatrales y para aprehender los instrumentos con que se comunica en el teatro” (1996, 18). Asimismo, considera que “la *virtualidad teatral* del texto dramático [...] ofrece la *posibilidad* de representación en un escenario real, pero que corresponde sólo al mundo de ficción que crea el lenguaje. Así, el texto puede ser valorado de manera intrínseca y con valor literario en sí” (15). José Ramón Alcántara señala que “la teatralidad puede ser definida como la expresión de una configuración (poetización) de las acciones humanas; es la prefiguración particular que realiza el creador de la representación de las acciones humanas” (2002, 132). Así, la teatralidad en el texto apunta hacia la metateatralidad, en el sentido de que es la imitación por la escritura que, a su vez, contiene en potencia la imitación por el cuerpo (Alcántara 2002, 132-134).

Entenderé, pues, la teatralidad en el texto escrito de *La Dorotea* con base en estas delimitaciones de González, Villegas y Alcántara. Es decir, la teatralidad es la virtualidad teatral que el texto dramático tiene en sí mismo a partir del mundo ficticio que crea el lenguaje. Esta virtualidad teatral es producto de la prefiguración particular que realiza el creador de la representación de las acciones humanas.

1.2 El lector como espectador

Anne Ubersfeld considera que la presencia de lo teatral en un texto depende de la lectura que se haga de él, más que del texto mismo. Es decir, la teatralidad se revela al momento de la lectura en el caso de un texto. José Ramón Alcántara puntualiza que,

a diferencia de los textos narrativos, [en el texto dramático] la caracterización de los personajes sólo está sugerida, en parte por las estructuras verbales mismas, y en parte por las didascalias. No obstante, es precisamente porque la caracterización sólo está sugerida, que ésta debe ser construida a partir de un elemento externo, ya sea el lector o el actor. (1996, 165)

Por su parte, en su artículo “Principios y utilidades de una teoría teatral del texto dramático”, José Luis García Barrientos considera que se puede hacer una lectura teatral de la obra dramática “leyendo en ella el texto dramático que contiene”.¹² Para ello, son de utilidad esencial las funciones y formas dramáticas. Las funciones son

la *dramática*: el diálogo como forma de acción, cuando el decir es un hacer; la *caracterizadora*: orientada a proporcionar información para construir el carácter de los personajes; la *diegética* o narrativa: cuando se informa directamente de la fábula (escenas de exposición, relatos de mensajero), y la *ideológica* o didáctica: tan peligrosa, al servicio de la exposición “directa” de ideas. Más particular y reducida, la *metadramática* da cuenta del diálogo que habla del propio drama (García Barrientos 2006, 104).

Las formas dramáticas son: coloquio, soliloquio, monólogo, aparte y apelación al público¹³ (2006, 105). No podemos afirmar que *La Dorotea* es teatro considerando los referentes del género en aquella época; pero sí podemos identificar la teatralidad tomando en cuenta estas funciones y formas, puesto que casi todas aparecen en el texto lopesco. Así, como García Barrientos sugiere, sí se puede hacer una lectura teatral de un texto dialógico con alto contenido de teatralidad.

Esta reflexión muestra la necesidad de estudiar el texto no sólo como un objeto puramente literario o como el vehículo de la representación, sino como el espacio de la representación potencial de la fábula que estamos leyendo, y que en el caso del teatro, potencia la representación escénica. Entender así la teatralidad permite que el concepto sea

¹² Con “texto dramático”, García Barrientos se refiere a “la transcripción del drama contenido en un espectáculo teatral efectivo” (2006, 100).

¹³ Según García Barrientos, la apelación puede ser “dramática” si la enuncia el personaje, o “escénica” si la hace el autor (2006, 105).

flexible a la vez que complejo, pues estamos hablando de una cualidad contenida en potencia en un texto, como el de la *acción en prosa*, que sin ser teatro, contiene, en buena medida, cualidades teatrales.¹⁴

Dado que no estudiaré propiamente un texto escrito para su representación escénica, pero sí con un alto contenido de teatralidad, entenderé por “lectura teatral” de *La Dorotea* lo siguiente: al realizarse la lectura de *La Dorotea*, el lector se encuentra ante un diálogo directo entre los personajes, sin intermediación de la voz autoral. Si sigo a García Barrientos, se puede decir que los cuatro elementos necesarios y suficientes para que se produzca una situación teatral se activan: personajes/actores, el lector/espectador, el espacio y el tiempo dramáticos (2006, 100).

El lector pasa a ocupar también la posición de espectador virtual. De este modo, la teatralidad del texto será percibida, en primer lugar, por esta posición del lector como espectador o “mirante” de unos personajes que hablan en estilo directo a través del diálogo, y que se comportan como actores de su propio drama. Aquí, las funciones y las formas dramáticas son de gran utilidad como instrumento para identificar la teatralidad. En segundo lugar, la teatralidad será percibida mediante las matrices textuales de representatividad, es decir, las didascalias implícitas y explícitas.¹⁵ La teatralidad que el texto contiene comienza, pues, a producir su efecto: el lector experimenta la sensación de la representación imaginaria del texto que está leyendo.

¹⁴ Para mis fines, entenderé la palabra “texto” como un texto escrito y literario cualquiera; en el caso de la presente investigación, por supuesto me refiero al texto de *La Dorotea*.

¹⁵ Para Ubersfeld “las didascalias designan el contexto de comunicación, determinan, pues, una *pragmática*, es decir, las condiciones concretas del uso de la palabra. En resumen, las didascalias textuales pueden preparar la práctica de la representación” (1996, 17). Para Alfredo Hermenegildo “una didascalia [...] no sirve para informar al lector de cómo son y de lo que hacen los personajes. Es una orden inscrita en el texto para que los personajes sean, hagan, se muevan, actúen. No son informaciones dirigidas al lector o al público espectador, sino órdenes transmitidas al director o al representante que asume el personaje portavoz del correspondiente segmento del diálogo” (1991,137). Según la clasificación de didascalias implícitas y explícitas de Hermenegildo, éstas se subdividen de igual manera en *enunciativas* (quién habla), *motrices* (entradas y salidas de personajes, desplazamientos realizados en escena, gestos; estos últimos a su vez pueden ser ejecutivos o deícticos), *icónicas* (señalamiento de objetos, vestuario, determinación del lugar).

1.3 El metateatro

El término “metateatro” es acuñado por Lionel Abel en su estudio de 1963, *Metatheatre: A new view of dramatic form*. El análisis del teatro de Shakespeare en comparación con la tragedia griega le permite a Abel reconocer que el teatro moderno ya no funciona con los mismos mecanismos de la tragedia clásica. El estudioso inglés intentó definir “metateatro” a través de algunos principios generales que, sin embargo, resultan insuficientes para la crítica actual. La forma en que Abel plantea el metateatro no es sistemática; identifica el hecho metateatral, principalmente, en el teatro de Shakespeare, en el *Quijote*, en el *don Juan* de Tirso, en Calderón, así como en el teatro de Molière. Para Abel, la comedia por excelencia del teatro dentro del teatro en España es *La vida es sueño*. La diferencia entre la visión metateatral de Shakespeare y la de Calderón es la siguiente: el dramaturgo inglés construye a sus personajes apelando sin distinción a todos los niveles de la imaginación, mientras que el dramaturgo español tiene como punto de partida la imaginación metafísica procedente del *theatrum mundi* medieval, y desde ella toca distintos niveles de la imaginación de sus personajes (Abel 1963, 66).

Según Abel, la metateatralidad aparece en un tipo de obras que ponen de manifiesto la realidad de la imaginación teatral. Recordemos que, a semejanza del dramaturgo, los personajes metateatrales son conscientes de su existencia teatral, reflexionan sobre ella y son capaces de generar su propia realidad ficticia sobre la que ya existen, ora para modificarla, ora para superarla, ora para sustituirla (Abel 1963, 59-60). Esta perspectiva se sustenta en algunos planteamientos generales: 1) hay un esencial sentido ilusorio o de fantasía de la vida; 2) hay una pérdida del sentido de la realidad en el mundo; 3) no se puede probar la existencia del mundo; 4) hay una evocación de valores más allá del teatro; 5) la vida es un sueño; 6) el mundo es un escenario (O'Connor 1976, 275). El crítico inglés plantea, así, la necesidad de un nuevo acercamiento al teatro, y formula sus principios generales para entender obras como *Hamlet* y la *Tempestad* o *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*, entre otras.

Por su parte, Catherine Larson plantea ir más allá de la propuesta de Abel y observar la problemática de la concepción metateatral. Más que definir el metateatro como un fenómeno puro o un producto acabado, propone Larson, el estudioso debe indagar en el proceso metateatral y en los efectos que éste produce (1994, 1014). Aunque Larson

considera que el metateatro no es una metodología crítica *per se* ni tampoco una teoría, la forma de entenderlo sí permite puntualizar herramientas interpretativas.

En los textos metadramáticos, los dramaturgos emplean ciertas técnicas autorreflexivas, las cuales se relacionan con el tema, la trama, la caracterización o la estructura del drama para lograr ciertos efectos específicos. Estas técnicas subrayan la tensión que existe entre el arte y la realidad (1994, 1015).

Para Jesús G. Maestro,

el uso del metateatro revela la intención del dramaturgo de hablar de teatro, de sus técnicas y funcionamientos, que se convierten momentáneamente en un tema dominante. Manifiesta también un interés por la recreación formal, la propia contemplación e incluso la justificación personal de determinados planteamientos dramáticos. En suma, el espectador acude a una apología de la expresión teatral, en la que se hace constar del modo más expresivo el conjunto completo de sus recursos y referentes formales: comediantes, actores, directores, tramoyistas, etc. (2006, 1).

Richard Hornby retoma los resultados de Abel, y estudia el fenómeno en su texto *Drama, methadrama and perception*. Hornby identifica cinco mecanismos metateatrales que ayudan a aclarar los procesos del teatro dentro del teatro:

1. The Play within the Play
2. The Ceremony within the Play
3. Role playing within the Role
4. Literary and RealLife Reference within the Play
5. SelfReference (1986, 32)

Larson considera que, con estas categorías “el crítico puede aislar el número y el tipo de las técnicas metadramáticas empleadas por el dramaturgo, analizar los patrones que emergen y estudiar los efectos producidos” (1994, 1015). Tal vez, la consecuencia más compleja del uso de estas técnicas sea el efecto producido en el receptor, ya sea un lector o un espectador. La causa radica esencialmente en que los mecanismos metateatrales generan una tensión entre lo real y lo ficticio: se borran las fronteras entre el teatro, el texto o la puesta en escena que el receptor tiene ante sí, y la posibilidad de que el receptor sea parte del mundo ficticio que presencia.

De esta manera, la percepción del receptor, en primer lugar, es completamente activa; en segundo lugar, es alterada por estos espejismos entre la realidad, la realidad de la

ficción teatral y la aparición del teatro dentro del teatro. Si seguimos a Larson, dependerá de los recursos metateatrales usados y de los planos de realidades que éstos generen, el que la percepción del espectador varíe, por ejemplo, para sentirse más cerca de la ficción que está presenciando desde su “realidad”, o viceversa; o incluso el llegar al punto de no poder distinguir entre una y otra. Así, “por causar que el lector o el espectador contemple los nexos entre la vida y el arte, el dramaturgo examina la esencia del teatro, los problemas metafísicos de la época y la naturaleza de la identidad humana” (Larson 1996, 1016). Sobre la percepción del receptor, Jesús G. Maestro considera que,

al contrario de lo que sucede en la expresión metapictórica, como en *Las Meninas*, por ejemplo, ante las que el espectador puede completar simultáneamente los diferentes planos reflejados por el pintor, el espectáculo metateatral no siempre permite observar con la misma facilidad o intensidad las dos escenas que se representan en simultaneidad de tiempo y en identidad o contigüidad de espacio. Además, toda expresión metateatral desmitifica y desmantela la ilusión dramática que genera (2006, 1).

Por ello, el papel que ocupa el receptor en los distintos niveles de desdoblamientos teatrales es fundamental para entender y explicar el hecho metateatral. Esto es, a la identificación de cada técnica metateatral, corresponde también la identificación de la posición del receptor.

Uno de los últimos balances sobre la metateatralidad está en el artículo que presentan Alfredo Hermenegildo, Javier Ruibera y Ricardo Serrano en la revista *Teatro de palabras*.¹⁶ Los estudiosos afirman que, además de que ya es un hecho la comprobación de la presencia de los recursos metateatrales en el teatro áureo, este fenómeno se ha traspelado también al género de la novela. El mismo Abel menciona a don Quijote como un ejemplo paradigmático de personaje metateatral.

Con esta revisión, los críticos presentan su propia definición de lo que implica que una obra o un texto contenga “teatro en el teatro: TeT”. Las condiciones necesarias y suficientes inherentes al TeT son las siguientes:

- un mirado, es decir, el personaje de la obra enmarcada;
- y un mirante, es decir, el personaje de la obra marco, que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos.

¹⁶Véase <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/pal.html>

Y todo ello debe funcionar dentro de un conjunto en el que participa el archimirante, el público espectador. Si no hay mirante, no hay TeT, y en consecuencia, se pierde el objetivo fundamental de la operación escénica, que es adjudicar la sensación de realismo a la pieza marco, a la obra que congrega a los personajes/actores y al público (2011, 11).

Asimismo, dentro de este esquema básico, se pueden identificar las técnicas metateatrales básicas que Catherine Larson propone a propósito de Abel y de Hornby: 1. La autoconsciencia teatral; 2. El desempeño de un papel dentro de otro; 3. La representación de uno o varios papeles por parte de uno o varios personajes. Una vez identificadas las técnicas, entonces se debe observar cuál es la ubicación del *archimirante* o receptor ante este acontecimiento. Finalmente, se puede observar cómo estos acontecimientos afectan al tema, a la estructura, a la trama y a la unidad de la obra analizada.

En esta investigación, pues, entenderé por metateatralidad una función dramática, que, a su vez, se conforma por tres elementos esenciales: la autoconsciencia teatral, la representación de un papel dentro de otro y el teatro dentro del teatro. Asimismo, la aparición de estos elementos, en conjunto o por separado, permite que se genere el esquema del teatro dentro del teatro, es decir, la obra marco, la obra enmarcada, los mirantes y los mirados.

1.4 El mundo es un escenario y la vida es sueño

El estudio de la metateatralidad en el teatro del Siglo de Oro español ha sido más que interesante. Así como estas investigaciones han rendido frutos para nuevo conocimiento del teatro áureo, también se les ha considerado insuficientes, por pensar que la Comedia nueva no responde a los mismos principios artísticos que el teatro Shakespeareano.¹⁷ Uno de los temas recurrentes en el estudio metateatral de la Comedia áurea ha sido el de la vida como un sueño y el mundo como escenario teatral. El teatro, al ser la ficción artística que imita la vida en su dimensión más inmediata y sin intermediación de la voz autoral, es el género del

¹⁷ Véase Stephan Lipmann, “Metatheater and the Criticism of the *Comedia*” (1976); Carol B. Kirby, “Theater and the Quest for Anointment in *El rey don Pedro de Madrid*” (1981). Para la discusión sobre la no aplicación de la teoría del metateatro a la comedia áurea, véase Thomas A. O’Connor, “Is the Spanish Comedia a Metatheater?” con Arnold G. Reichenberger, “A Postscript to Professor Thomas Austin O’Connor” (1976).

acontecimiento metateatral.¹⁸ Con la metateatralidad, el dramaturgo ya no muestra unos personajes sujetos a su sino. Ahora los personajes tienen imaginación teatral¹⁹ y son poseedores de una nueva dimensión teatral: a la manera de su creador, éstos actúan también como dramaturgos porque adquieren conciencia de sus potencialidades teatrales. La configuración metateatral de los personajes hace de ellos seres que están más allá de la ficción que los contiene; practican una vida teatral que desborda los límites de la obra en la que aparecen. Esta perspectiva es propia de la sensación de teatralidad y teatralización de la vida que la España barroca experimenta en el arte, en la literatura y en la vida misma. Emilio Orozco habla del *Teatro y la teatralidad del barroco* también como fenómenos metateatrales, representativos del estado de ánimo de la España áurea.

Durante el Siglo de Oro español, la teatralidad se expresa, por lo menos, de dos formas. La primera, por medio del texto dramático, tanto en la escritura como en su desdoblamiento a través del gesto y la voz del actor. Es decir, al momento de la representación, sobre todo en los corrales de comedias, el actor construía el espacio dramático a partir de su experiencia y audacia como actor, y, tal vez, tomando en cuenta las didascalias contenidas en el diálogo —Las acotaciones en las comedias del Siglo de Oro son mínimas (Ferrer 2003)—. La segunda, con la metáfora del *theatrum mundi*, presente no sólo en el teatro, sino también en otras expresiones artísticas y sociales como la pintura, la arquitectura, las fiestas religiosas y políticas, así como en la percepción social de la vida cotidiana.

En la España barroca existía una dinámica de retroalimentación entre el teatro, la pintura, la arquitectura, los rituales religiosos y políticos y la sociedad como espectadora y partícipe de estas experiencias. Así lo sugiere Emilio Orozco. El estudioso entiende por teatralidad el hecho de que la vida social o las actividades se transforman en espectáculo, en

¹⁸ Para Hermenegildo, Ruibiera y Serrano, este fenómeno no es privativo del arte dramático. Basta que en una situación cualquiera haya un observador y un o unos observados, cada uno con la consciencia del papel que tienen, para que la teatralidad se haga presente. (2011) Para García Barrientos, en cambio, la teatralidad, por tanto la metateatralidad, es propia del género dramático, pues lo que parece tal en la narrativa es logrado mediante mecanismos no propios del drama, sino de las posibilidades de las técnicas narrativas, así por ejemplo, en el caso de la “llamada teatralidad” en el *Quijote* (Véase Gracia Barrientos 2006, 106-108).

¹⁹ Bruce W. Wardropper habla de la imaginación teatral en los personajes de la Comedia nueva del Siglo de Oro español como “la capacidad que tienen algunos personajes de re-crearse imaginariamente, pues, al crearse un papel dramático que es otro del que les dio el dramaturgo, los personajes casi autónomos del metateatro nos presentan el efecto visible... de su propia imaginación dramática de entes de ficción” (1968, 929-930).

“acto público”. Los espacios de la teatralidad estaban en la recitación de la poesía, los corrales de comedias, las fiestas palaciegas y la vida cotidiana como escenario para todos ellos. Orozco considera que la estética barroca se basa en la espectacularidad, la visualización, la construcción de objetos o discursos para ser vistos (Villegas 1996, 12-13). De esta manera, “se produce un verdadero desbordamiento de lo teatral, no sólo de su sentido y expresividad, sino también de sus mismas formas” (Orozco 1969, 171). El teatro español del Siglo de Oro inundaba espacios públicos y privados. Hechos admirables, ordenados en un mundo ideal acorde con las ideas político-sociales eran contemplados en el escenario. “Ese desbordamiento de lo teatral debió llevar a la consciencia de todos el sentimiento de que, el mismo vivir es una representación, de que el mundo es un teatro” (Orozco 1969, 172).

La visión metateatral del mundo durante el Barroco tiene su origen en los siglos anteriores. Desde Grecia, ya estaba presente la idea de “Dios” como el gran dramaturgo que hace del mundo un escenario; así aparece en el libro VII de las *Leyes* de Platón. Thomas Austin O’Connor lo comenta: “Plato was the first to give expression to the concept of a world-stage image when he called man the ‘plaything [toy] of God” (1976, 277).²⁰ En la Edad Media, esta perspectiva es adoptada desde una posición teológica a través del tópico del *theatrum mundi*: éste es el principal antecedente de la concepción del mundo como teatro y la vida como un sueño en el barroco español.²¹

Por otro lado, en su artículo “La paradoja en *La vida es sueño*”, Valbuena-Briones identifica el origen de la idea de la vida como un sueño en la filosofía oriental:

Entre los hindúes era común crédito el demérito de la experiencia y el énfasis en la condición inestable e ilusoria de la naturaleza. En la moral budista, con su tendencia a aniquilar la idea del yo se hace referencia a que la vida es como un sueño en el que el hombre no sabe si está despierto. El pensamiento del antiguo testamento recoge esa tradición (417).

²⁰ Efectivamente, así lo dice Platón en voz de un ateniense que dialoga con Clinias: “Digo que es preciso apurarse por lo que merece nuestro anhelo, y no molestarse por lo que es indigno de nuestros cuidados; que Dios por su naturaleza es el objeto más digno de nuestro anhelo; pero que el hombre, como dije antes, no es más que un juguete que ha salido de las manos de Dios, y que ésta es, en efecto, la más excelente de sus cualidades” (Libro VII, 34).

²¹ E. R. Curtius señala también el origen clásico de estos tópicos; véanse todas las referencias que identifica sobre el *theatrum mundi* en su apartado “Las metáforas del teatro” (2012, 203-211).

La tradición oriental cristianizada, dice Valbuena-Briones, es la que Calderón plasma en *La vida es sueño*:

La vida es breve como un sueño y las vanidades del mundo son ficticias apariencias. La pompa cortesana transcurre veloz. La muerte iguala a los diversos estados sociales y conduce a la sanción moral del hombre. La lección que se deduce de la obra subraya que lo importante es la vida del espíritu, puesto que ésta continúa, mientras que lo material se desintegra y esfuma en el olvido (419).

Como observamos, estas ideas —el mundo es un escenario y la vida es sueño— se superponen una sobre la otra y, al mismo tiempo, se funden. El mundo es un escenario en el que el hombre, inconsciente de sí mismo, es puesto allí por el gran creador, Dios, para representar el papel que éste le ha asignado. La vida, ese escenario en el que los seres humanos representan papeles, transcurre efímera como un sueño, cuyo despertar justo antes de la muerte significa reconocer si el papel asignado por Dios se representó correctamente; la sensación del desengaño es la consecuencia de este planteamiento. En la España medieval, esta forma de pensar el mundo tiene su sustento en dos visiones filosóficas: la aristotélica y la platónica:

In Plato's idealist philosophy nothing could be real since all is a mere reflection of some eternal essence. Aristotle's epistemology modified this view, and the role of reason in his system elevated reality to a levels of respectability since, by reason, man could arrive at truth—some eternally distant in Plato's cosmology (O'Connor 1976, 278).

La perspectiva aristotélica fue retomada por Santo Tomás para fundar la base de la visión Cristiano-medieval del mundo: “St. Thomas Aquinas founding his system on Aristotle, asserted that reason could arrive at truth; but some truths are beyond the capacity of man's reason, and therefore God's revelation aids and points out divine truth directly” (O'Connor 1976, 278). Así pues, la visión teológica del mundo en la España del siglo XVII es el resultado del encuentro entre estas dos visiones Cristiano-medievales: “In Spain this Neo-Platonism was grafted on an Aristotelian-Thomistic stem, which was a holdover from the Middle Ages”. Estas concepciones se vieron reflejadas en el teatro, puntualiza O'Connor siguiendo a Curtius, de una manera original con respecto a la visión antropocéntrica de los dramaturgos ingleses y franceses. Los españoles, pues, crearon una realidad teocéntrica muy particular.

For the Spanish dramatists the world is indeed a stage —but a real stage—. [...] The man who “plays” a part is unauthentic, false and inevitably doomed to deceive himself about the nature of reality. The man who is true to his Christian faith is not an actor; he is a man being proved and tested by God (1976, 279).

En este sentido, el metateatro “es un recurso esencialmente moderno, cuya manifestación en el arte no se desarrolla plenamente al menos hasta el Renacimiento” (G. Maestro, 1). La presencia de este fenómeno refleja la necesidad de explicar y explicarse una realidad vacilante, oscilante entre las dudas que generó la Reforma protestante sobre la certeza del mundo en la España católica, y la homogeneización contrarreformista. Allí donde la realidad se percibe como engañosa, donde no se advierten los límites entre lo real y lo ficticio, el metateatro se despliega social y artísticamente.

1.5 La metateatralidad en *La Dorotea*

Bajo esta perspectiva del teatro como escenario del mundo y de la teatralización de la vida es que el lector (u oyente) áureo podría haber entendido el comportamiento de los personajes metateatrales de *La Dorotea*. Éstos tienen una serie de rasgos, a través de los cuales se les puede identificar como lectores, oyente y espectadores de la literatura y el teatro de su tiempo. Como tales, participan de la metáfora del mundo como un escenario teatral en el que pueden vivir sus vidas teatralmente.

De ser los personajes de ficción del diálogo doroteico, súbitamente y en repetidas ocasiones, pasan a ser los actores y los espectadores de su propio teatro. El efecto que esto produce en el lector es el de convertirse también en espectador del teatro de los personajes/actores. Así, el lector traspasa continuamente la barrera de la ficción del diálogo doroteico para convertirse, junto con los personajes/espectadores, en un partícipe más de esta representación virtual. Es, pues, que el fenómeno metateatral comienza a desplegarse.

Ahora bien, ¿cómo llega la teatralidad a *La Dorotea* y cómo funciona? Para responder la pregunta, podemos pensar, primeramente, como vimos con la crítica, que esta obra fue escrita por uno de los dramaturgos más prolíficos del Siglo de Oro español. Esta circunstancia de la *acción en prosa* nos remite al “teatro”. Pero lo que leemos no es

“teatro”, puesto que se trata de una obra no representable ni para las tablas de aquel entonces, ni para las de ahora. Sin embargo, estamos ante un texto colmado de teatralidad; sus referentes al respecto son mencionados en el “Prólogo al teatro”: La Comedia latina: “Lo que resulta dellos dijeron lepidísimamente Plauto en su *Mercader* y Terencio en el *Eunuco*”; La tragicomedia de *Calisto y Melibea*: “[...] entre las nuestras, más cerca de nuestros tiempos, *La Celestina* castellana”, y la Comedia nueva del Siglo de Oro: “[...] que el papel es más libre teatro que aquel donde tiene licencia el vulgo de graduar, la amistad de aplaudir y la envidia de morder”. Además de las formas y funciones teatrales, así como las didascalias, la teatralidad de *La Dorotea* está conformada por estos tres ascendentes teatrales.

¿Cómo se presenta esa teatralidad, que súbitamente funciona como metateatralidad? Algunas de las técnicas de teatralidad de estos referentes, presentes en *La Dorotea*, son: a) De la Comedia *palliata*, el papel activo de personajes femeninos en el desarrollo de la trama, la agilidad del diálogo, el diálogo de réplicas breves, la autoconciencia teatral, así como situaciones de teatro dentro del teatro. b) De *La Celestina*, mucho más: la técnica del aparte, las escenas en dos planos, por tanto, situaciones de teatro dentro del teatro, las escenas simultáneas, la técnica del soliloquio, también la autoconciencia teatral. c) De la Comedia nueva del Siglo de Oro, Lope recoge el carácter deliberadamente histriónico de los personajes, la autoconciencia teatral derivada de este carácter, situaciones de teatro dentro del teatro, así como situaciones típicas de la comedia de capa y espada, como escenas nocturnas, duelos, los tipos de galanes y damas. Todas estas técnicas de teatralidad y metateatralidad aparecen en *La Dorotea*.

La metateatralidad es una función de teatralidad, y se presenta de dos maneras: una como visión del mundo, y la otra como un recurso puramente teatral. En los referentes de *La Dorotea* que hemos señalado aparecen las dos formas. Cuando el metateatro aparece como recurso puramente teatral, sirve para enfatizar o complicar más las situaciones de los enredos, así como para que los personajes alcancen sus objetivos en la trama de un modo más ingenioso, y, por supuesto, deleitoso para el oyente. Es el caso, en general, del teatro de Plauto y de la Comedia nueva del Siglo de Oro. Cuando el metateatro aparece como visión teológica del mundo, funciona como elemento temático estructurador de piezas teatrales como el *Anfitrión* de Plauto, *Lo fingido verdadero* de Lope, *La vida es sueño* o *El*

gran teatro del mundo de Calderón. En *La Celestina*, podemos identificar la metateatralidad también como elemento temático estructurador a partir de una visión teológica, según el planteamiento de Joseph Snow que revisaremos más adelante o como recurso puramente teatral desde la perspectiva de este estudio; su objetivo es, sobre todo, que los personajes en los que se presenta cumplan lo que se proponen, no guiados por los autores de la *Tragicomedia*, sino por la “vida propia” que adquieren gracias a la naturaleza teatral del diálogo celestinesco.

En *La Dorotea*, el uso de la metateatralidad es similar al de *La Celestina*, pero con una diferencia fundamental: los personajes metateatrales de Lope (Fernando, Dorotea, Gerarda y Teodora) equiparan sus vidas constantemente con el arte, en la teoría y en la práctica. Una de las formas artísticas que evocan, por excelencia, es el teatro; con ello, al adoptar comportamientos metateatrales, lo hacen no sólo como un medio para alcanzar su objetivo en la trama, sino también como un fin para recrearse en el deleite que les provoca hacer de sus vidas, arte. Para ellos, la metateatralidad es un medio y es un fin en sí mismo.

La Dorotea, pues, se puede leer desde este punto de vista. En diversos momentos de la diégesis, los personajes adquieren una consciencia propia del tiempo y del espacio, es decir, adquieren la cualidad de reflexionar y actuar teatralmente para conseguir sus objetivos. Su forma de actuar se manifiesta de dos maneras: la primera, desde una visión “realista” de la vida, y la segunda desde una visión artística de la vida.²² De estas dos formas, la perspectiva artística se impone incesantemente. Esta posición es metarepresentacional. Es decir, al ser conscientes de su predilección por una visión artística de la vida, ellos mismos tienen la facultad de convertirse en sujeto de representación artística en su propia ficción. Esto permite que se les pueda leer como personajes metateatrales.

En función de estos planteamientos, los siguientes capítulos estarán dedicados a identificar los aspectos metateatrales estudiados aquí —autoconciencia teatral, teatro dentro del teatro, representación de varios papeles por parte de uno o varios personajes e

²² Al decir que los personajes doroteicos tienen una visión artística de la vida me refiero a que, su manera de comprender la vida tiene como referentes constantes al arte y a la literatura. Los personajes equiparan constantemente sus situaciones con las plasmadas en obras pictóricas, en temas musicales, en situaciones teatrales o en composiciones poéticas. O bien dramatizan situaciones vitales propias imitando a tipos y personajes literarios, musas de poetas o simplemente improvisan. Así, el arte forma parte integral de sus vidas como objeto de contemplación y como sujeto con el cual intentan fundirse.

imaginación teatral—, en los que he considerado como los ascendentes teatrales de *La Dorotea* —la Comedia *palliata*, *La Celestina* y el teatro de Lope—, y su relación con la teatralidad y la metateatralidad en la *acción en prosa*.

2. Estado de la cuestión. Qué se ha dicho sobre la teatralidad de *La Dorotea*

Es inevitable relacionar *La Dorotea* con el teatro. Las menciones de Plauto y Terencio, de *La Celestina*, así como las referencias al teatro mismo en el prólogo, la forma dialogada, la teatralidad en los personajes, los “coros” al final de cada acto así lo confirman. Pero, quizás lo más obvio al respecto sea que su autor, Lope de Vega fue uno de los poetas dramáticos más destacados de su tiempo. Al respecto, podemos citar las siguientes consideraciones de Aurelio González, quien habla sobre la capacidad de Lope para dramatizar en su teatro cualquier hecho o tema de la vida de su época:

Es sabido que una de las peculiaridades de la dramaturgia barroca de derivación lopista es su inmensa potencia para dramatizar, esto es para hacer teatral, cualquier hecho lo mismo de la vida cotidiana «por mínimo que fuera», hasta las grandes hazañas épicas pasando por la propia tradición literaria o acontecimientos circunstanciales entre los que la devoción religiosa no sería ajena (2005, 62).

Por supuesto, *La Dorotea*, si bien no es teatro, es portadora de esta cualidad de Lope. Así, este trabajo está dedicado a observar la teatralidad que hay en la *acción en prosa* a través de la metateatralidad.

No podemos saber qué tan conscientes eran estos autores (Plauto, Terencio, los autores de *La Celestina*, los dramaturgos del teatro áureo) sobre las técnicas del metateatro, pero éstas están allí, en sus obras: unas técnicas aparecen más expuestas que otras; a veces son tan obvias que, podemos pensar, no cabe duda de que los autores las utilizaron deliberadamente; otras, aparecen de forma tan sutil y sofisticada que no podemos afirmar que sean el reflejo de la consciencia de su autor. Lo interesante, para cada caso, es simplemente apreciar el profundo sentido de teatralidad que tenían estos autores al componer sus obras. Este sentido es capaz de reflejarse en la lectura sin necesidad de la representación teatral, sea en escena, sea en una lectura en atril, sea en voz alta.

Ahora bien, las menciones de la crítica sobre el teatro y la teatralidad en *La Dorotea* son abundantes. Las referencias a la presencia del fenómeno metateatral son pocas y aisladas. El problema de considerar a *La Dorotea* como “teatro” o como “teatral” es más o menos semejante al caso de su ascendente directo, *La Celestina*. Los críticos hablan con frecuencia de que, a diferencia del diálogo celestinesco, poseedor de una evidente dimensión teatral en cuanto a las acciones de los personajes, a la disposición de las escenas, al manejo de los apartes, el diálogo doroteico es casi inmóvil, lento, pesado y digresivo.²³

Francisco J. Ávila considera a la *acción en prosa*, por ejemplo, una “anticomedia por su morosidad en la acción” (2001, 19); Fernando Copello ve en *La Dorotea* un “género abierto” y habla de que es un texto más narrativo que teatral; de allí que, en esta obra puedan converger otros géneros o formas como refranes, cuentecillos, poemas, epístolas, etc. (37-38). Buena parte de los estudios doroteicos ponen en relación los componentes teatrales de la *acción en prosa* con los de otros géneros, como la lírica culta y la popular, la narrativa, lo pastoril, etc.²⁴ Al respecto, Milagros Torres considera que *La Dorotea* es un

libro en que la mezcla se hace principio primordial: mezcla cronológica, genérica, estilística. Mezcla barroca, ausencia de pureza como condición de maestría, pluralidad como condición de sincretismo necesario y, por qué no, de unidad (2001, 128).

Otro de los temas que ha adquirido importancia en el estudio de este diálogo es el de la autobiografía. Al respecto, el extenso trabajo de Alan S. Trueblood es la referencia más destacada. Para el crítico, la *acción en prosa* fue la obra de arte mediante la cual Lope fusionó su experiencia vital con sus más grandes logros artísticos; con ello, el *Fénix* se desdobló en sus personajes a través de la teatralización de su propia vida. Así, los efectos de identificación y distanciamiento²⁵ que el propio Lope creó entre su autobiografía y la vida de sus personajes es una característica del diálogo doroteico.

²³ Así lo consideran Karl Vossler (1933), Francisco A. de Icaza (1962), Edwin S. Morby (1968), Carolyn Phipps (1985), Márquez Villanueva (1988) Francisco J. Ávila (1995).

²⁴ Véase Yolanda Novo. “Lope de Vega, poeta: balance crítico” (1990). Alan S. Trueblood. “La lírica de *La Dorotea* a nueva luz” (1990). Lia Schwartz. “La construcción de *La Dorotea*: entre Séneca y Ovidio” (2002).

²⁵ Cuando hablo de “identificación” y “distanciamiento” en este estudio, estoy haciendo una referencia indirecta a la noción que Bertolt Brecht tenía acerca de estos términos al momento de montar una obra y representarla ante el espectador. A propósito de ello, menciona Wolfgang Vogt: “Sabemos que el contacto entre público y escenario se produce por lo común sobre la base de la *identificación*. [...] La técnica del *efecto de distanciamiento* tenía por objeto colocar al espectador en una actitud inquisidora, crítica, frente al proceso representado. Para la aplicación del efecto de distanciamiento es condición previa que tanto el escenario como

Ésta es la principal línea de estudio que los investigadores han seguido para hablar de la relación temático-estructural entre la autobiografía de Lope y sus dotes como dramaturgo en la *acción en prosa*.²⁶ Otro sugerente estudio es el de Alban Forcione sobre el tiempo como tema estructurador del diálogo lopesco. Forcione observa que *La Dorotea* mantiene al lector en una tensión constante entre la acción dramática y la remembranza narrativa; esta particularidad surge de la idea de Lope, de construir artísticamente su memoria personal a la par de una memoria ficticia, la de sus personajes. Así, la lectura del texto tiene que ser reconstructiva, para lo cual, según Forcione, el lector tendrá que ser atento y paciente (1969, 459-490).

Por otro lado, la perspectiva autobiográfica es interesante en cuanto a la teatralidad y el teatro como escenario del mundo. El punto de convergencia está en el juego irónico que Lope crea consigo mismo entre su vida y la ficción de sus personajes, pues plantea una visión artística y vital del mundo impregnada de teatralidad.

La crítica ha hablado también de lo teatral en la *acción en prosa* como evocador constante de la comedia áurea. Trueblood observa la inclinación natural de Lope por el

la sala se encuentren limpios de todo elemento ‘mágico’ y que de ninguna manera pueda llegar a producirse un ‘campo hipnótico’. Se renunció, por tanto, al intento de crear en escena una atmósfera de un determinado lugar (habitación al atardecer, calle otoñal), así como todo intento de producir un clima con ayuda de determinados ritmos de voces; [...] es decir, no se pretendió hipnotizar al público ni crearle la ilusión de que se hallaba en presencia de un suceso natural no ensayado” (Vogt y Ardiles 1990, 198-201.) Según Brecht, existen tres elementos que se pueden utilizar en un montaje para evitar la “identificación”, y producir, así, el “distanciamiento”: “1) el traslado a la tercera persona, 2) el traslado al pasado y 3) la inclusión (en voz alta) de acotaciones y comentarios”. Para fines de mi estudio, por supuesto, no haré una aplicación de estas ideas de Brecht; pero me parece importante mencionarlas por lo siguiente. Para comenzar, es imposible pensar, ya no en la representación escénica, sino en la lectura vocalizada de un texto como *La Dorotea* desde esta perspectiva. Sin embargo, al hablar de estos dos efectos, en primer lugar, me refiero a los “juegos autobiográficos” que el propio Lope ensaya en su diálogo, y que podrían ser identificados por un lector contemporáneo a partir de estos efectos: con éstos, en ocasiones la vida del autor se identifica y se funde con la de sus personajes, en otras ocasiones, se pierde la pista del autor y sólo vemos a los personajes vivir sus propias vidas en la ficción doroteica. O bien, para distanciarse explícitamente de su ficción, el autor pone en boca de sus personajes comentarios autorreferenciales sobre él como autor de literatura. El paso de un lado a otro es casi imperceptible por el lector. En segundo lugar, me refiero a los efectos de distanciamiento e identificación que se pueden crear a partir de los recursos metateatrales. Por ejemplo, al producirse un teatro dentro del teatro, los personajes se distancian deliberadamente de su propia vida, y se ubican en otra, en la que funcionan como actores y como espectadores de su ficción propia. Con ello, le avisan al lector/espectador que hay una ficción inicial, y que a partir de ella crearán otra; el lector/espectador toma consciencia, pues, de que lo que lee es ficción: se le han revelado los mecanismos de ésta gracias al desdoblamiento metateatral que han generado los personajes. Se crea, así, en el lector/espectador la ilusión del distanciamiento de la ficción que éste iba leyendo e imaginando, y, al mismo tiempo, el lector adquiere una perspectiva panóptica de la doble ficción: la de la ficción inicial, o la obra marco, y la de la ficción creada dentro de la inicial, es decir, la obra enmarcada.

²⁶ De ello hablan Alan S. Trueblood (1974), Francisco J. Ávila (1995), Helios Jaime (2001), Milagros Torres (2001).

diálogo teatral en *La Dorotea*. Estos personajes son descritos por sí mismos a través de un diálogo muy teatral, pero mediante una representación, no para ser presenciada en escena por el oyente, sino para ser proyectada en la imaginación del lector. Al respecto, Trueblood dice de Lope:

He thus produces a work in the dramatic mode that reminds this side of drama in the usual sense—that is, an action to be enacted on a stage—yet goes beyond drama in the more restricted sense—an action presented solely through spoken parts and dialogue. As has already become evident and will now be more so, habits of writing for the stage do persist and affect Lope’s inner visualization of his created world (1974, 327).

Por su parte, Francisco Florit Durán se inclina por la hipótesis de *La Dorotea* como obra de género híbrido. Sin contradecir su afirmación, el crítico estudia la materia teatral y su relación con el universo de la comedia áurea como rasgos destacados del texto.²⁷ De su lado, Helios Jaime observa que la estructura del texto doroteico es totalmente teatral; Jaime afirma que *La Dorotea*

no está estructurada según la narrativa sino que está compuesta por secuencias dramáticas que se distribuyen en escenas y actos, forma que es específica del teatro. El hecho de que, a diferencia de la dramaturgia versificada que predominaba en el teatro áureo, la dialogística esté conformada en prosa no afecta a su estructura dramática (2001, 77).

En resumen, *La Dorotea* es un texto inagotable, estudiado, cada vez, según el reflejo más inquietante para cada lector. Sin duda, uno de los temas que en las últimas décadas se ha tratado es el de la teatralidad y sus múltiples manifestaciones. Este estudio no es la excepción. A pesar de la percepción de una parte de la crítica a cerca de la inamovilidad del diálogo doroteico, estoy de acuerdo con Milagros Torres en que hay en los personajes de *La Dorotea* “inquietud física, dinamismo de los cuerpos que, si no se ven en su desplazamiento, cuentan que se han desplazado: las constantes idas y venidas de Gerarda, las visitas, [el ir y venir de Dorotea], el viaje a Sevilla [de Fernando] y la vuelta, la caída final” (2001, 135). No en balde, el propio Lope habla en su prólogo de unos “afectos vivos” y de unas “acciones imitadas”.

²⁷ Para Florit “*La Dorotea* se configura como una especie de crisol en el que se amalgama la herencia celestinesca, el propio teatro del *Fenix*, su prosa y su poesía lírica. Es decir, la obra lopesca alcanza su verdadera dimensión artística precisamente por su extraordinaria variedad poética; [pero también] cabrá deducir sin esfuerzo que en la «acción en prosa» hay mucho del Lope hombre de teatro” (2006, 318).

CAPÍTULO II: El metateatro en los ascendentes de *La Dorotea*

1. La Comedia *palliata*

Vimos ya que uno de los referentes que considera Lope en el prólogo de *La Dorotea* está en los dramaturgos más destacados de la Comedia *palliata*²⁸: Plauto y Terencio, autores herederos de la *Comedia nueva* de Menandro.²⁹ La Comedia *palliata* es importante para el presente trabajo debido a que hay en ella, principalmente, tres aspectos que tienen relación con el estudio metateatral de *La Dorotea*: el ambiente urbano, algunas técnicas de diálogo teatral que son retomadas por *La Celestina*, por la Comedia nueva de Lope y por *La Dorotea*, y, finalmente, la importancia que adquieren los personajes femeninos. Por ello, comenzaremos con una breve introducción de las características generales de la *palliata*, para pasar, después, al análisis de las técnicas metateatrales en tres comedias de Plauto.

Los dramaturgos latinos de la *palliata* ponen en escena temáticas tomadas del teatro de Menandro. A diferencia del fuerte tono de sátira política que predominaba en los personajes de la Comedia antigua, en la de Menandro,

los personajes que inspiran la acción no son ni siquiera caricaturas de tal o cual político, sino tipos corrientes de la pequeña burguesía media que está surgiendo como nueva clase en la Atenas helenística. [...] Se combina la caracterización realista de personajes y temas con la búsqueda de evasión, ahondando precisamente en la cotidianeidad de los pretextos argumentales y en la complicación que se introduce en las tramas (Bádenas 2008, 18-19).

Así, este dramaturgo griego introdujo con su *Comedia nueva*, una serie de cambios fundamentales que Plauto y Terencio asimilan muy bien en la *palliata*: la desaparición total del coro, el aumento de personajes y, con ello la comedia de cinco actos, la desaparición de temas políticos, así como la transformación del estilo artificioso en un estilo más familiar. Las tramas se centran, ahora, en los siguientes motivos: “violación de una muchacha, exposición de niños, anagnórisis a menudo después de varios años, e intrigas hábilmente urdidas que suelen vencer situaciones difíciles” (López y Andrés Pociña, 20).

²⁸ Este tipo de comedia “es cultivada [...] por el iniciador del teatro en latín, Livio Andrónico, y se desarrolla fundamentalmente entre los años 240 y 100 a. C. Tiene como autores principales a Gneo Nevio, Tito Macio Plauto, Cecilio Estacio, Publio Terencio Afro y Turpilio (López y Pociña 1986, 15).

²⁹ Se considera a Menandro como el autor que hizo evolucionar al teatro griego hacia las formas del teatro moderno (Oliva y Torres Monreal 2006, 48).

Por otro lado,

la intriga suele estar impulsada por el amor entre dos jóvenes, a veces dos parejas, frente a toda una serie de obstáculos, como pueden ser: el egoísmo de unos padres avaros, la amargura de un padre atrabiliario, el error cometido hace años por un padre, etc., a lo que se unen todo tipo de peripecias. (Bádenas, 29).

Estos elementos motrices de la intriga “forman un repertorio relativamente amplio y que se repite constantemente” (Bádenas 2008, 29). En cuanto a las peripecias, los personajes que generalmente figuran son: el “soldado fanfarrón”, que roba a una “esclava” o a una “meretriz” o “hetaira”; el “sirviente fiel”, que ayuda al “joven enamorado” o el “siervo infiel”, que intriga en beneficio propio; la “lena”, que está para ayudar a la “meretriz” o la “hetaira” o para fastidiar al “joven enamorado” (Viveros 1989, 13-22). Finalmente, el objetivo al que la intriga se dirige es la anagnórisis; se llega, así, al momento en el que la intriga se revela y el enredo se deshace.

1.1 El metateatro

La metateatralidad se puede identificar ya en la Comedia *palliata*. Los recursos metateatrales aparecen, principalmente, en algunas comedias de Plauto como detonante para desatar el enredo de la trama o para enfatizar la comicidad de las escenas; de la misma forma, algunos prólogos plautinos, así como los apartes tanto en Plauto como en Terencio producen efectos metateatrales.

El metateatro en Plauto ha sido estudiado por Carmen González Vázquez en sus artículos “La comédie ‘métathéâtrale’ chez Plaute” (2013) y “La conciencia de autor y su obra literaria: Plauto, Terencio, Horacio y Ovidio” (2012). Para González Vázquez, hay en el teatro de Plauto tres niveles de metateatralidad: el primero corresponde a los comentarios hechos dentro de la obra, acerca de la «*res theatralis*», del «hecho teatral»; el segundo corresponde a

la conciencia de que se está en una comedia, y el tercero, que es producto de una evolución de los dos anteriores, el nivel más desarrollado del metateatro lo encontramos cuando un personaje adopta la función de dramaturgo (es un nuevo Plauto), inventa un nuevo argumento, reparte nuevos papeles entre los otros personajes, y su comedia tiene su ensayo, su puesta en escena (con planteamiento, nudo y desenlace) y el éxito final (2012).

Si bien, las comedias de Plauto, dice González Vázquez, están salpicadas de metateatro, existen cuatro comedias que para la estudiosa formarían propiamente el subgénero de «comedia metateatral». Éstas son *Cásina*, *Los Cautivos*, *El Persa* y *Pséudolo* o *El Impostor*. Por mi parte, agrego el *Anfitrión* y *La comedia de la olla*. Según mi lectura, *Anfitrión* y *Cásina* son comedias particularmente notorias en el uso del metateatro; más aún: la primera es paradigmática, pues en ella, la metateatralidad adquiere un papel protagónico tanto temática como estructuralmente.³⁰

En términos generales, podemos decir que los recursos del metateatro son más evidentes en el teatro de Plauto que en el de Terencio. Su función es captar la benevolencia del público e, inevitablemente, recordar de una forma lúdica al espectador que lo que ve es ficción. Por ello, la comedia plautina tiende mucho más hacia la fantasía de un mundo inventado de puro entretenimiento que la de Terencio, cuyas comedias poseen un carácter más realista que imaginario. En el teatro de Plauto,

la búsqueda de efectos brillantes, la introducción del público en el diálogo escénico, y la presencia de partes cantadas se explica por la necesidad de entretener a un público popular y variopinto. (Castillo 1994, 65).

El metateatro se presenta en los juegos de los personajes plautinos a través de los aspectos esenciales de este fenómeno: “el teatro dentro del teatro, la autoconciencia dramática y los múltiples niveles de desempeño de un papel” (Larson, 1014). Por su parte, “Terencio, realista y universal, presenta una comedia espejo de la vida; con lo que se obliga a prescindir de la fantasía de «opereta» en favor de una más clara introducción del público en la problemática de la pieza” (Castillo 1994, 64-65). Es decir, por un lado Plauto tiene la intención de divertir al espectador con juegos teatrales puramente artificiosos. Por otro lado, Terencio está más interesado en presentar historias en las que el espectador pueda ver reflejados pequeños problemas de su vida cotidiana. Con ello, hay en los personajes de Terencio tintes psicológicos que no tienen los de Plauto. Así pues, los mecanismos de construcción dramática de la comedia terenciana no se hacen evidentes, como sí ocurre en Plauto gracias a la presencia del metateatro.

³⁰ Si bien el *Anfitrión* es un ejemplo total de metateatro, hasta ahora no he encontrado un estudio sobre el metateatro en la Comedia Nueva de la España áurea que haga alguna mención de la metateatralidad de esta comedia latina como un precedente importante.

1.2 Autoconciencia teatral en los prólogos de Plauto

En los prólogos plautinos, los juegos metateatrales aparecen a través del actor/personaje que presenta la comedia. “Plauto busca la benevolencia de su ruidoso público ya desde la aparición del prólogo en escena”. (Castillo 1994, 65). Según el guión del comediógrafo, el actor se presentará ante el espectador oscilando entre su papel como actor que le recuerda estar ante una representación ficticia, y un personaje salido de la ficción que se representará. En el *Anfitrión*, por ejemplo, Mercurio “en persona” es quien, supuestamente, prologa la tragicomedia. El actor, en su papel de Mercurio, se dirige al espectador de manera directa desde el prólogo, lo hace copartícipe y cómplice de sus acciones; rompe, así, la barrera entre ilusión y realidad. De esta manera, la representación se inicia metateatralmente: Mercurio avisa al auditorio que, durante la representación, él y Júpiter se convertirán en comediantes que representarán una ficción, en la que, a su vez, se interpretarán a sí mismos para engañar a otros personajes:

MERCURIO. ¡Poned atención, que merecerá la pena el ver aquí a Júpiter y Mercurio haciendo de comediantes! (53).

El juego metateatral consiste, por un lado, en evidenciar al actor representando a un personaje que, a su vez, juega a ser un comediante que se representará a sí mismo. La puesta en abismo se hace evidente ante los múltiples niveles de representación de un papel. El efecto producido en el espectador es el siguiente: si se distancia de la ficción, percibirá el juego abismal iniciado por el actor. Pero si entra en el juego ficticio propiciado por Plauto, y a su vez, por el actor del prólogo, entonces observará a Júpiter, un dios, y a Mercurio, su mensajero representándose a sí mismos.

El juego metateatral no termina allí. Al tiempo que el desdoblamiento abismal se despliega, también aparece la autorreferencialidad. Mercurio se presenta como el poderoso dios, hijo, a su vez, del dios Júpiter. Como tal, ostenta su capacidad creadora y anuncia que conducirá la representación en favor del deleite del espectador:

MERCURIO. Nada, no hay que apurarse, soy un dios, la transformaré [la tragedia]; si es que estáis de acuerdo, la volveré de tragedia en comedia sin cambiar un solo verso. ¿Queréis, sí o no? Pero tonto de mí, de preguntároslo, como si no supiera lo que queréis, siendo un dios. Ya sé lo que os gustaría: haré una mezcla, una tragicomedia (49-53).

La autorreferencialidad se hace patente: Plauto, como dramaturgo, ha hecho a sus personajes conscientes de su teatralidad en dos niveles: como actores de su propio drama y, a su imagen y semejanza, como dramaturgos. En esta comedia, Mercurio y Júpiter tendrán la misma capacidad creadora que su propio creador: cual dioses conducirán la trama, de manera que se represente no una tragedia, sino una tragicomedia. Y más aún, para aumentar el efecto de ruptura con la ilusión teatral, Mercurio anuncia al espectador que, para que él y Júpiter sean reconocidos como actores por el público, cada uno llevará un objeto adherido a su vestuario. El distintivo sólo será percibido por el espectador, no por los personajes engañados:

MERCURIO. Ahora, para que nos podáis distinguir más fácilmente: yo llevaré este penachillo aquí en el sombrero, mi padre un cintillo de oro por bajo del suyo [...]: estos distintivos no serán visibles para la gente de la casa, pero sí para vosotros (53).

Este guiño metateatral genera el efecto del teatro dentro del teatro. La obra marco es aquella desde la cual Mercurio se comunica con el espectador y lo vuelve su cómplice. La obra enmarcada será, propiamente, la comedia de *Anfitrión*, creada y dirigida por Mercurio y Júpiter. Es como si la obra marco se mantuviera como un gran aparte que funcionará durante toda la representación: a través de la ruptura de la ilusión teatral, objetivo básico del aparte, la complicidad con el público comenzará desde el prólogo de la comedia y terminará al final, cuando Júpiter revele la simulación que él y Mercurio han hecho frente a los otros personajes, y de la cual espectador ha sabido en todo momento. Al final, la convención del aparte se rompe, y Anfitrión, ya desengañado por Júpiter, se dirige abiertamente al público en calidad de actor para cerrar la comedia; por cierto, muy al estilo del Siglo de Oro español:

ANFITRIÓN. Ahora, distinguido público, un fuerte aplauso, en atención al soberano Júpiter (103).

Otro ejemplo semejante aparece en la *Comedia de la olla*; el dios Lar la prologa a través de la presentación del argumento. En un momento dado menciona que llevará a cabo una intervención divina, o bien metateatral, dentro de la comedia; su objetivo es hacer algunos arreglos para el buen transcurso de la trama: el dios intervendrá para ayudar a que

una joven violada³¹ por el joven enamorado de la comedia³² se case con él y no con un viejo que la desea:

LAR. Por obra mía va a pedirla en matrimonio el viejo ese que vive ahí al lado, pero eso lo hago sólo con el fin de que se case más fácilmente con ella el joven que la violó (172).

Lo interesante es que el dios no aparece dentro de la comedia: el espectador se entera por el prólogo, que corresponde a la obra marco, de que el dios intervendrá permanentemente en la comedia, la cual corresponde a la obra enmarcada. Al hablarle el dios al espectador de su “plan divino”, se establece la complicidad entre uno y otro.

En general, en los otros prólogos de las comedias plautinas,³³ el metateatro está presente mediante el teatro dentro del teatro a través del juego de distanciamiento e identificación que el actor debe de establecer con el público. Por ejemplo, en comedias como *La comedia de los asnos*, *Los cautivos* o *El hombre fiero*, el personaje que hace el prólogo no es reconocible más que como un actor de la compañía que representará algún papel dentro de la obra. El “actor” siempre habla directamente al público desde el inicio del prólogo:

ACTOR DEL PRÓL. Distinguido público, un poco de atención, si sois tan amables y que todos salgamos con bien, vosotros, yo y nuestra compañía y sus directores y organizadores (*La comedia de los asnos*, 113).

ACTOR DEL PRÓL. Estos dos cautivos que veis aquí en pie, como éstos de ahí del final, están de pie, por eso están ellos también los dos de pie y no sentados; vosotros me sois testigos de que digo la verdad (*Los cautivos*, 289).

³¹ Las jóvenes violadas que aparecen en la *palliata* pueden ser esclavas o jóvenes honradas, cuya identidad no se conoce sino hasta el final de la comedia. En general, estos personajes femeninos responden al tipo de la *joven enamorada* en la *palliata*; esta “joven” prácticamente no figura ni como personaje activo ni mucho menos como generador de enredos. Algunas comedias se titulan con el nombre de ella, y sin embargo, en ocasiones ni siquiera aparece, sólo se menciona su nombre o se escucha su voz. Generalmente, este tipo es utilizado como recurso para desatar el enredo: su identidad es confundida con la de una esclava o una *meretriz* o *hetaira*. Por tanto, su papel, aunque forme parte del móvil de la acción, es secundario.

³² *El joven enamorado* de la *palliata* aparece junto al *senex*, su padre, como protagonista de las comedias. No obstante, las acciones del joven en la trama y el enredo amoroso son secundarias, pues, generalmente, se trata de un joven inexperto en la vida, por tanto indeciso y estático. Quien asume la acción principal es el esclavo, urdidor de los enredos; el joven y el padre participan eventualmente. Sin embargo, el apetito sexual del joven le da un matiz de vivacidad, pues así como es capaz de violar a cualquier joven hermosa que se encuentre, y provocar indirectamente la intriga, también suele tener relaciones amorosas más o menos estables con una *meretriz* o una *hetaira*.

³³ Hay algunas comedias que parecen no tener prólogo, como la *Estico* o *Las dos báquides*. Hay otras que tienen prólogos con información muy escueta, lo cual hace pensar que se trata sólo de un fragmento que se ha conservado, como la comedia *Pseudolo*. Véanse las ediciones de las *Comedias* de Plauto, de Germán Viveros (1989) y Mercedes González-Haba (1992).

ACTOR DEL PRÓL. Una parte muy pequeña pretende Plauto del lugar de vuestras grandes y amenas murallas, adonde, sin arquitectos, lleve a Atenas ¿Ahora qué? ¿Vais a darla o no? (*El hombre fiero*, 281).

Cuando el actor se dirige al público, los efectos de identificación y distanciamiento funcionan simultáneamente: al dirigirse al público como un actor de la compañía que representará una comedia de Plauto, el personaje-actor está subrayándole al espectador que lo que verá es mera ficción, mero entretenimiento, y que desde esa perspectiva se debe ver la obra. Esto significa que el espectador debe tener claro que está en un teatro viendo actuar a unos actores, que representan una ficción escrita por un comediógrafo llamado Plauto. Al mismo tiempo, el personaje-actor crea una suerte de identificación con el espectador, pues lo hace copártcipe y, en ocasiones, cómplice de lo que sucederá en la representación.

Así, con el distanciamiento aparece el teatro dentro del teatro. El actor-personaje habla al público desde la obra marco como un “mirante” que comparte su perspectiva con el “archimirante”, el público, acerca de los “mirados” que observarán en la obra enmarcada, la cual corresponde a la representación. En cuanto a la identificación, los recursos que utiliza Plauto para ello en los ejemplos aducidos son los siguientes: la mención de que el espacio dramático es el mismo que el espacio real en el que se llevará a cabo la representación, o la identificación de dos personajes de la comedia con dos espectadores, o el hecho de que tanto el actor-personaje del prólogo como los integrantes de la compañía y el público tendrán un gran deleite como participantes del espectáculo teatral.

1.3 Recursos metateatrales en *Anfitrión*, *La comedia de la olla* y *Cásina*

Como vimos en *Anfitrión*, el dios Mercurio anticipa al espectador lo que verá: desde la obra marco, con su intervención divina y la de Júpiter moverá los hilos de la trama en su favor. Durante la comedia, el espectador lo confirma, pues ambos dioses no sólo se manifiestan de un modo omnipresente, sino que también adquieren un nuevo papel y lo representan. Ante el deseo inminente por poseer a Alcmena, esposa de Anfitrión, Júpiter aprovecha las ausencias del esposo por causa de la guerra; así, se metamorfosea en Anfitrión, y Mercurio en Sosia, el criado principal de Anfitrión; Júpiter no sólo gozará de Alcmena, sino también provocará cómicos equívocos.

Al ser unos dioses los artífices de la comedia, la autoconciencia teatral se expresa en ellos como personajes dramaturgos: dioses y dramaturgos tiene la cualidad de ser creadores de realidades. Con ello, la puesta en abismo aparece de la siguiente manera: si el gran dramaturgo, Plauto, ha puesto a unos personajes, que son dioses, dramaturgos y actores de su propia ficción, podemos pensar, entonces, que, a su vez, los “verdaderos” dioses han puesto a Plauto en esa posición de dramaturgo para escribir el *Anfitrión*. Este efecto no sólo se advierte desde el prólogo, se observa también en las escenas en las que los verdaderos Sosia y Anfitrión, así como Alcmena dudan de su propia identidad y de la realidad que perciben sus ojos. Un primer ejemplo de ello lo encontramos en el inicio de la comedia, con el encuentro entre Sosia y Mercurio metamorfoseado ya en Sosia. El encuentro es paulatino, pues ambos aparecen a una distancia considerable uno del otro, y se van acercando poco a poco; comienzan a discutir sobre quién es el verdadero Sosia, y mientras el diálogo transcurre, el siervo se va percatando de que tiene frente a sí a su doble:

SOSIA. Entonces, dime quién soy yo, si no soy Sosia.

MERCURIO. Cuando yo no quiera ser Sosia, entonces puedes serlo tú, ahora, como lo soy yo, recibirás una paliza, si no te largas, forastero.

SOSIA. (*Aparte.*) ¡Diablos!, la verdad es que, cuando le miro a él, reconozco mi figura, tal como yo soy (que me he mirado muchas veces en el espejo); se parece una barbaridad a mí; tiene el mismo sombrero y el mismo vestido; es igualito que yo: las piernas, los pies, la estatura, el peinado, los ojos, la nariz y la boca, el corte de cara, la barbilla, la barba, el cuello: todo [...] Pero si recapacito, yo soy seguro el mismo que he sido siempre; conozco a mi amo, conozco nuestra casa; tengo la cabeza clara y me doy cuenta de todo (67).

Es interesante la forma en que Mercurio se le revela a Sosia como su doble: al ser tan gradual la revelación, los hechos son asimilados por Sosia como algo mudable, metamórfico e incierto. Esta ambigüedad se refleja en la doble percepción que acepta el personaje de sí mismo en el aparte; si bien reconoce que tiene frente a sí una calca de él mismo, no niega, por ello, estar “seguro” de su identidad propia. Así, Sosia acepta una especie de doble existencia de sí mismo, aunque no lo comprende.

Otro ejemplo lo encontramos en la escena primera del acto segundo, cuando Sosia le cuenta a Anfitrión sobre su doble:

SOSIA. Estaba yo allí delante de la puerta mucho antes de haber llegado.

ANFITRIÓN. ¡Maldición! ¿Qué bromas son esas? ¿Estás en tu juicio?

SOSIA. Estoy así como ves.

ANFITRIÓN. Alguna mano maléfica le ha metido a este hombre el mal que sea dentro del cuerpo, después de que se fue de mi lado.
[...] Vamos a ver, ¿es que te habías quedado dormido?

SOSIA. Ni hablar.

ANFITRIÓN. No sea que hayas visto a ese Sosia en sueños.

SOSIA. No suelo yo cumplir en sueños las órdenes de mi amo; lo vi despierto, lo mismo que despierto veo ahora, despierto estoy hablando, despierto él me apuñeteó a mí despierto.

ANFITRIÓN. ¿Quién?

SOSIA. Sosia, digo, yo, él... ¿No me entiendes, por favor? (75-76).

Anfitrión trata de explicarse el desdoblamiento de Sosia con dos posibilidades: a través de la intervención sobrenatural de algún ser invisible o atribuyéndole a Sosia el haber soñado. Ambas posibilidades son tópicas de la metateatralidad: la manipulación dramática de la obra enmarcada desde una obra marco, y la vida como un sueño. Según Lionel Abel, el resultado de estas manifestaciones es la falta de certeza sobre la realidad en la que se vive, así como el efecto de la ruptura de las fronteras entre la ficción teatral y la “realidad”. Al considerar la intervención sobrenatural de un ser que manipula la situación, los personajes reconocen su teatralidad; es decir, se ven a sí mismos como personajes teatrales manipulados por un dramaturgo, que se manifiesta como una fuerza invisible y acaso sobrenatural. Esta vez, el espectador sabe que se trata del dios Mercurio. El público, pues, sabe más de la ficción que los propios personajes. Con esta consideración, aparece también la idea del mundo como un escenario, dirigido aquí por una “fuerza maléfica” que manipula a los personajes en su actuación en la vida. Esta proyección puede evocar para el espectador, a su vez, la ilusión de que el espectáculo que presencia, y del cual es partícipe, está ocurriendo por obra de un ente superior que ha manipulado la vida para poder observarla como un espectáculo teatral.

Por otro lado, la sensación de que la vida es sueño, de que lo visto por Sosia podría ser simplemente una ilusión, pone en duda la propia existencia de los personajes: desde la

puesta en abismo, el espectador podría considerar que lo que ve es también un sueño, o incluso que la situación del espectáculo es un sueño que un dios dramaturgo, como Júpiter o como Mercurio, está soñando. Como vemos, hay una cadena de espejos que se manifiesta abismal e infinitamente.

El último ejemplo es paralelo al anterior. Alcmena ha pasado una noche de pasión con el dios Júpiter metamorfoseado en su esposo Anfitrión. El dios se marcha arguyendo que tiene que regresar a la guerra; el verdadero Anfitrión, para quien la guerra ha terminado con su victoria, regresa con su esposa casi inmediatamente después de la salida de Júpiter. El equívoco es inevitable para Alcmena: el que se iba por una larga temporada regresa al instante, ya para quedarse. Sobre la confusión de Alcmena, Anfitrión piensa que ha sido engañada por un hombre disfrazado, con quien, por cierto, le ha sido infiel. Sosia, en cambio, considera que, como él, Alcmena ha soñado o, incluso, que amo y siervo llegaron desde la noche anterior, pero dormidos, sin darse cuenta:

ALCMENA. Bueno ¿es que crees que me pongo yo también de bromas como tú, que dices que acabas de llegar, cuando lo que acabas es de irte?

ANFITRIÓN. Esta mujer no dice más que locuras.

SOSIA. Espera un poquillo, hasta que despierte de su sueño.

ANFITRIÓN. ¡Si está soñando despierta!

ALCMENA. Por Dios, despierta estoy y despierta os digo lo que ha pasado, que os he visto poco antes del amanecer, lo mismo a ése que a ti.

ANFITRIÓN. ¿En dónde?

ALCMENA. Aquí, en tu propia casa.

ANFITRIÓN. Imposible.

SOSIA. Calla. Quizá es que el barco nos ha traído aquí desde el puerto, mientras dormíamos. (79).

Nuevamente, la sensación de la realidad como ilusoria confunde a los personajes, pues no alcanzan a descifrar lo qué está pasando. Si Alcmena ha soñado, entonces el mecanismo metateatral de la escena anterior se repite. Si, más bien, Anfitrión y Sosia

llegaron dormidos, entonces otra vez es la mano de la “fuerza maligna” la que, desde la obra marco, ha conducido a los personajes a la obra enmarcada.

Como podemos observar, las trazas metateatrales de Mercurio y Júpiter son intuitas por los otros personajes al considerar la intervención de lo sobrenatural como causa de esta confusión. Así, la consciencia del despliegue de la realidad teatral está tanto en los personajes dramaturgos, como en los personajes actores. Los primeros, actúan deliberadamente como tales. Los segundos reconocen la posibilidad de otra realidad y dudan al mismo tiempo: ya sea por la aceptación de que, efectivamente, existe un doble de ellos mismos, ya sea por la confusión sobre, si lo que han visto es producto de un sueño provocado por una fuerza superior. Con ello, estos personajes adquieren consciencia de su teatralidad, de la posibilidad de estar siendo manipulados para representar un papel determinado en el mundo, o del desdoblamiento de una realidad ficticia con la presencia de los dobles a partir de la suya propia, que sería la “verdadera”.

En la *Comedia de la olla* se repite el esquema del teatro dentro del teatro a través del personaje dramaturgo. Plauto introduce la figura del dios tracicista que crea pequeños equívocos cómicos con el objetivo del deleite de su público; así, la trama se complica ligeramente. La diferencia entre esta comedia y *Anfitrión* es que, si bien los dioses se anuncian en el prólogo como los grandes manipuladores de la trama, en la *Comedia de la olla* el dios Lar no aparece nunca, sólo es mencionado una vez y de soslayo. El viejo avaro³⁴ Euclión está pensando en casar a su hija con el menor gasto posible:

EUCLIÓN. [...] entonces he comprado este poquillo de incienso y estas coronas de flores, que le pondré a nuestro lar en el hogar, para que haga feliz a mi hija en el matrimonio (189).

La comedia comienza *in medias res*, pues en el pre-texto, Fedria, hija de Euclión ha sido violada por el joven Licómedes y ha quedado preñada. La intervención de Lar consistirá en enredar un poco la trama para que parezca que Fedria se casará, no con Licómedes sino con el viejo Megadoro, tío del joven. Al final, se sobreentiende que Lar arreglará la situación para que la joven pareja se case.

³⁴En la *palliata*, se trata del *senex*, que generalmente corresponde al *padre* del joven amante; si su comportamiento es severo y avaro, se vuelve víctima inexorable del esclavo; si, por el contrario, el padre es comprensivo y generoso, sale ileso de las intrigas del esclavo, pues al final concede el matrimonio entre el joven y la joven honrada. Otra variación del *senex* es *el viejo verde*, quien casi siempre se convierte en rival del hijo; esta dualidad del padre viejo y el hijo joven como rivales en el amor es tópica en la *Comedia palliata*.

Un último ejemplo destacado lo tenemos en la comedia *Cásina*. Aquí, como en *Anfitrión*, el metateatro funciona como un recurso que estructura la obra. La matrona³⁵ Cleústrata se entera de que su esposo, el viejo Lisídamo, piensa casar a la esclava Cásina con el criado Olimpión³⁶ para, así, tenerla cerca y poder gozar sexualmente de ella. La matrona decide, entonces, armar una treta metateatral: ella y su criada Pánfila disfrazan al criado Calino de Cásina para que éste pase la noche de bodas con Olimpión. La traza se debe a que Cleústrata sabe que es Lisídamo quien, en realidad, gozará de la esclava esa noche. El engaño se lleva a cabo con una diversidad de juegos metateatrales, cuyo cometido se cumple al final: Lisídamo es golpeado por Calino disfrazado de Cásina.³⁷

Para concluir, observamos en estas tres piezas de Plauto, que las formas del metateatro abundan y son prolíficas. Los prólogos son materia fecunda para la inserción de la perspectiva metateatral plautina: éstos introducen al espectador u oyente al plano de la doble perspectiva de una obra marco y una enmarcada, a través de personajes “dioses” con las cualidades creadoras inherentes a ellos para manipular a su “antojo” las vidas de los personajes de la comedia que se verá. Es el caso de *Anfitrión* y de *La comedia de la olla*. Asimismo, tenemos personajes de la vida cotidiana, cuya autoconsciencia teatral les permite reformular el curso de acción de la comedia que se representa: es el caso de la matrona Cleústrata, en *Cásina*.

Por otra parte, el teatro plautino ha sido considerado como una propuesta sin intenciones críticas desde el punto de vista teatral, y orientada al puro divertimento del espectador por tratar temas familiares a la vida cotidiana de éste.³⁸ No obstante, el uso que hace Plauto de las técnicas metateatrales muestra que, seguramente, tenía una preocupación importante por los propios mecanismos de la construcción teatral al momento de componer

³⁵ La *matrona* de la *palliata*, como el viejo, puede ser comprensiva y generosa, o insoportable y acosadora tanto con el padre como con el hijo.

³⁶ El *esclavo* o *criado* de la *palliata* puede o no ser leal a sus amos; es claro y audaz al momento de ayudar a sus amos, y así llevar a cabo sus intrigas y enredos. Una de las víctimas principales de las trazas de los *esclavos* suele ser el padre del joven enamorado.

³⁷ En el análisis metateatral de *La Dorotea* me detendré un poco más en las situaciones metateatrales de la comedia *Cásina* como paralelismos de situaciones semejantes que presenta la obra de Lope.

³⁸ Germán Viveros considera que los “hechos cotidianos y contiguos a la vida de gente sencilla y escasamente reflexiva son los que constituyen la esencia y disposición, sin las cuales estas comedias serían mera superposición de escenas teatrales [...]. Pertinente es repetir ahora que la esencia del teatro plautino —dada su idiosincrasia— bien pudo asumir forma dramática trascendente mediante la inclusión de tintes críticos, pero eso le habría restado intensidad artística al resultado histriónico. [...] Es decir, nuestro comediógrafo ante todo quiso deleitar a su auditorio, y no hubo circunstancia teatral que lo apartara de su objetivo, por interesante que hubiera podido resultar aquella [...]” (1989, 8-11).

sus piezas y de imaginarlas en escena. Por ello, los recursos metateatrales en las comedias de Plauto son utilizados para armar un sinfín de juegos “enredados”, que van más allá de los puros hechos que están ocurriendo en escena.

2. *La Celestina*

2.1 La teatralidad

Algunos de los estudiosos que iniciaron la discusión sobre la teatralidad en *La Celestina* son Stephen Gilman, María Rosa Lida y Alfredo Hermenegildo.³⁹ El interés de este último, se ha centrado, específicamente, en la identificación de las didascalias explícitas e implícitas. Hermenegildo parte del siguiente planteamiento: “Nuestra hipótesis de trabajo no queda fijada en la asignación de un género a la *Celestina*, sino en la identificación y la clasificación de unas marcas que denuncian, a todo lo largo del texto o de los textos conservados, su inevitable, su inimitable teatralidad” (1991, 129). Esas marcas de teatralidad

son las didascalias u órdenes incorporadas al texto dramático [...] Sólo a través de las didascalias, y de forma verosímil, podemos acercarnos los textos, los diálogos mismos y las informaciones que los acompañan, a los momentos en que tuvieron y tienen lugar las correspondientes ceremonias teatrales (1991, 132).

Para el crítico, la teatralidad en *La Celestina* aparece por el hecho de que las didascalias están puestas allí, no para informar al lector de cómo son los personajes y qué hacen; funcionan, más bien, como instrucciones que el director de escena, el actor o el lector tendrán que seguir al montar, representar o leer en voz alta el texto, y así, caracterizar a los personajes. La aclaración de Hermenegildo surge a partir de la crítica que hace a María Rosa Lida sobre su planteamiento de la acotación artística. Lida considera la teatralidad de *La Celestina* con base en las acotaciones. La *Tragicomedia*, dice Lida,

³⁹ En su artículo sobre las marcas de teatralidad en *La Celestina*, Hermenegildo discute con las posturas de Gilman y Lida sobre qué es la teatralidad en este diálogo. Gilman nota “que los iconos que hay en escena tienen función y peso considerables porque ‘los personajes que participan en la situación les conceden valor especial’. Tales emanaciones [dice Hermenegildo] son, justamente, las marcas de representatividad, los signos teatrales que hemos llamado didascalias explícitas y que se alzan como indicios de la teatralidad negada por los críticos [se refiere a los que consideran a *La Celestina* como una “novela dialogada”]. María Rosa Lida se opuso abiertamente –y con razón– a las formulaciones de Gilman y habló del ‘instinto teatral de Rojas’” (1991, 136-137). Las posturas de Lida y Hermenegildo se discuten en este trabajo a continuación.

presenta una técnica dramática muy libre en relación con sus antecedentes: “el teatro romano, conocido por la lectura, y sus derivados medievales”⁴⁰ (1962, 81). Para la estudiosa, desde el punto de vista del teatro, la aportación más importante del diálogo celestinesco está en

el tratamiento artístico de la acotación, incorporándola al texto dramático. En sus manos [las de los autores de *La Celestina*] la acotación acompaña a la escasa acción como un comentario perpetuo, encaminado a sugerir la realidad concreta y por eso tan difícil de clasificar como la realidad misma (1962, 84).

La crítica de Hermenegildo obedece a lo siguiente. Lida considera la presencia de las “acotaciones” como información para sugerir al lector la configuración del tiempo, el espacio y el movimiento de los personajes en el escenario celestinesco. Por su parte, Hermenegildo considera al diálogo celestinesco desde la perspectiva de la representación escénica: se trata de un texto colmado de una teatralidad puesta allí a través de las didascalías, no para recrear en la imaginación del lector la ficción, sino para instruir a los representantes (directores, actores o lectores intérpretes) para su puesta en escena. Así, según el estudioso, el error de Lida está en leer *La Celestina* como un texto literario, y no como un texto que contiene su representación teatral en potencia.

Ambas lecturas son posibles, resultan enriquecedoras y complementarias. *La Celestina* se puede leer desde las dos perspectivas. Efectivamente, lo evidente es la destreza con la que los autores de la *Tragicomedia* lograron dotarla de su dimensión teatral: a través del uso de la “acotación artística”, para Lida; a través de las “didascalías”, para Hermenegildo.

2.2 La meateatralidad

Hasta ahora, tenemos, al menos, dos estudiosos que han hablado sobre la metateatralidad en *La Celestina*: Alfredo Hermenegildo con su artículo “Arte celestinesco y las marcas de

⁴⁰ Lida menciona que durante la segunda mitad del siglo XV hubo representaciones —o lecturas dramatizadas— de comedias de Plauto y Terencio, así como de comedias humanísticas y *drammi mescolati* en varias cortes italianas. La autora considera que “es difícil que no llegase a España noticia de estos espectáculos, cuando menos de los últimos. Sobre análogas representaciones en España misma antes del siglo XVI, nada se sabe ni en pro ni en contra” (1962, 81).

teatralidad” (1991) y Joseph Snow con su artículo “*Celestina*: metateatro” (2000). Efectivamente, la metateatralidad aparece en los personajes del diálogo celestinesco.⁴¹ Sin embargo, la teatralidad con la que éstos se comportan no tiene la espectacularidad con la que actúan los personajes de la Comedia *palliata* y la Comedia nueva del Siglo de Oro español.⁴² En *La Celestina*, el metateatro surge en el contexto de unos personajes psicológicamente complejos, y con una imaginación teatral destacada, no con fines lúdicos, sino conforme a su conveniencia en las distintas situaciones que se les presentan.

Por su parte, Hermenegildo identifica en el diálogo celestinesco dos ejemplos de uno de los tres aspectos del metateatro: el teatro dentro del teatro. Con el uso de las didascalias enunciativas, dice Hermenegildo, “se pone en marcha un juego escénico de gran eficacia dramática” (1991, 142). El primer ejemplo corresponde a la escena quinta del auto primero: la llegada de Sempronio a casa de Celestina. Antes de que Sempronio entre a la casa, la vieja le advierte a Elicia para que esconda a su amante Crito. Cuando Sempronio entra, ambas fingen sorpresa ante su llegada:

ELICIA.- (*Aparte*) —¡Crito, retráete ay! ¡Mi primo viene! ¡Perdida soy!

[...]

CELESTINA.- ¡Fijo mío, rey mío! ¡Turbado me has. ¡No te puedo hablar! ¡Torna, y dame otro abraço! ¿Y tres días podiste estar sin vernos? ¡Elicia! ¡Elicia! ¡Cátale aquí!

⁴¹ La concepción del diálogo dramático de *La Celestina* tiene su ascendente en el teatro de Plauto y Terencio, pero los autores salmantinos también hacen aportaciones sin precedentes. Podemos considerar la dramaticidad del diálogo a partir de la clasificación que María Rosa Lida propone: 1) diálogo de largos parlamentos y réplicas breves, 2) diálogo de réplicas breves, 3) diálogo muy rápido, y 4) diálogo oratorio. 1) *Diálogo de largos parlamentos y réplicas breves*. En este tipo de diálogo, los largos parlamentos generalmente son de un elevado estilo retórico, pues corresponden a enumeraciones de tópicos de la sabiduría medieval, desahogos de apasionada elocuencia, diatribas, exhortaciones, lamentos, peroraciones, parlamentos con tendencias a convertirse en soliloquios (1962, 111). El contraste lo hará la réplica breve del interlocutor con el objetivo de no perder la vivacidad del diálogo. 2) *Diálogo de réplicas breves*. En general y desde el punto de vista cuantitativo, el diálogo en *La Celestina* “se distribuye en parlamentos de tres o cuatro líneas. Por ello, este tipo de diálogo estiliza menos la lengua, y así, “impresiona como ‘natural’ y ‘moderno’” (1962, 114). Para Lida, ésta es la contribución más importante de la *Tragicomedia* al teatro en prosa del siglo XVI. En *La Celestina* aparece con frecuencia “en intermedios de distensión dramática en los que predomina la evocación de un ambiente cotidiano” (1962, 114). 3) *Diálogo muy rápido*. Este tipo de diálogo se caracteriza por su gran viveza. Sirve para crear situaciones de especial tensión dramática, y para generar situaciones de complicidad. 4) *Diálogo oratorio*. Este diálogo se manifiesta a través de largas réplicas. Sus rasgos son “la longitud de las réplicas y cierto mesurado artificio estilístico (anáfora, paralelismo, contraposición, interrogación retórica)” (1962, 108). El ritmo no es uniforme, depende de la situación en que aparezca: puede ser sosegado, agitado, unas veces didáctico y muy sentencioso, otras narrativo, otras descriptivo, otras, introspectivo.

⁴² Para esta afirmación, me apoyo en la diferencia que establece Gilman entre lo que llama “teatro imitativo” y “teatro exhibicionista”: “en el *teatro exhibicionista* el auditorio se incluye y participa en el diálogo y la acción. Pero en el *teatro imitativo* está excluido y los personajes se portan como si no estuviera (1974, 88).

ELICIA.- ¿A quién, madre?

CEL.- [A] Sempronio.

ELICIA.- (*Aparte*) —¡Ay triste! ¡Qué saltos me da el corazón! Y ¿qué es dél? (*LC* 1-5, 235).

Según Hermenegildo, en esta escena, el teatro dentro del teatro funciona de la siguiente forma:

Llamábamos cuasi-aparte a este pasaje porque en él queda marginado, aislado, uno de los actantes, Sempronio, que asiste, como un mirante, un espectador no omnisciente sino engañado, al espectáculo que las dos mujeres están representando ante él. Es el público omnisciente, desde su condición de observador privilegiado y global, el que ve todo, el juego de Celestina y Elicia (primer nivel de representación) y la presencia del “espectador” Sempronio.

El otro ejemplo corresponde a la escena octava del mismo auto: Celestina y Sempronio llegan a casa de Calisto, y desde afuera oyen acercarse a Calisto junto con Pármene. Celestina pide a Sempronio estar atento, pues ella alzaré la voz y fingirá una determinada conversación con el criado para que la escuchen los que están adentro:

CELESTINA.- (*Afuera. Aparte*).- Pasos oyo; acá descenden. Haz Sempronio, que no lo[s] oyes. Escucha y déxame hablar lo que a ti y a mí conviene.

SEMPRONIO.- (*Afuera*).- Habla.

CALISTO.- Pármene, detente. ¡Ce! Escucha: que hablan éstos. Veamos en qué vivimos (1-8, 248-249).

Para el crítico,

a partir de las órdenes implícitas en las didascalias del diálogo, se construye una escena en que el teatro en el teatro manifiesta toda su fuerza creadora. Hay oyentes (los llamados generalmente mirantes) y escuchados (identificados, de forma más común, como mirados), porque en el pasaje que nos ocupa unos y otros están separados por una puerta, [...], y no se pueden ver. Los oyentes son Calixto y Pármene. Los escuchados, Celestina y Sempronio. La vieja tercera organiza el “espectáculo” con el que engañará a los oyentes (1991, 143).

Asimismo, Joseph Snow propone toda una interpretación de *La Celestina* a partir del metateatro y tomando como base la idea del mundo como un escenario, por tanto, la vida como teatro. Con su interpretación, intenta mostrar “una base firme —la de la vida

como teatro, en el sentido de su búsqueda como artificio— para entender más profundamente el agobiante sentido de pesimismo en que nos mete el darnos cuenta, al final de la obra que convivimos todos *in hac lachrymarum valle*” (1999, 1).

Estoy de acuerdo con Snow en que la teatralidad de *La Celestina*, el hecho de que sea una obra muy teatral, es lo que permite la lectura de la metateatralidad en ella.⁴³ Por mi parte, considero que el principal recurso metateatral identificable en la *Tragicomedia* es el de la autoconsciencia teatral.⁴⁴ Este recurso se presenta, sobre todo, en *Celestina*, en *Melibea* y en *Areúsa*. Asimismo, tenemos situaciones que involucran la representación de un papel dentro de otro. Es el caso de *Calisto*, de *Melibea*, y de *Areúsa*. Por otro lado, las situaciones de teatro dentro del teatro⁴⁵ que ocurren en escenas, si bien son aisladas, resultan importantes por los efectos que producen y por las consecuencias que tienen en la trama. Según la situación que se presente, aparecerá un aspecto metateatral más destacado que otro. No obstante, conforme va surgiendo la metateatralidad, dos, o los tres aspectos se combinan; y dependiendo de la combinación o de cómo se destaque un aspecto de entre los otros, será mayor o menor la fuerza metateatral de la situación.

Así, pues, como menciona Snow, en el diálogo celestinesco,

vamos a encontrar esas teatralizaciones de las relaciones humanas en distintas formas y manifestaciones a lo largo de la *Tragicomedia*. Si el mundo es teatro —un escenario, según Shakespeare— en el que somos actores o actantes todos nosotros, pues valga la metáfora para la obra literaria en sí. El macrocosmos, siendo teatro, se encontrará reproducido dentro, en el microcosmos, que es la *Tragicomedia*. Teatro dentro del teatro (5, 1999).

Una de las razones por las que este diálogo está impregnado de teatralidad, y por tanto, de metateatralidad, se debe a la probabilidad de la presencia de algunos de sus antecedentes teatrales más destacados: la comedia de Plauto y Terencio. Al respecto, Snow considera lo siguiente:

⁴³ Al respecto, dice Snow: “Para mí, la *Celestina* del anónimo autor del primer auto y de Fernando de Rojas es tajantemente teatral: teatral en su concepción, en su realización y en su recepción. Es bajo esta bandera y sólo bajo ella que me puedo permitir el lujo de hablar de metateatro en *Celestina*” (3, 1999).

⁴⁴ Peter Russell menciona que “los personajes mismos [de *La Celestina*] también tienen con frecuencia sus orígenes en los personajes estereotipados del teatro terenciano, si bien son desarrollados en *LC* con una amplitud, complejidad y penetración psicológica que no ambicionaba la comedia latina” (2001, 41).

⁴⁵ Si hay una situación en la que ocurra la representación de un papel dentro de otro por parte de un personaje, automáticamente aparece el teatro dentro del teatro. Pero puede haber teatro dentro del teatro, sin que haya, necesariamente, representación de un papel dentro de otro.

el debatido primer acto es un intento de componer una comedia humanística en lengua vernácula; es decir, concebida como obra teatral, revestida de puro diálogo y centrada en asuntos tradicionalmente dramatizados de esta misma manera desde Terencio y Plauto hasta tiempos de Rojas, con técnicas de composición muy paralelas. Es casi inconcebible que Fernando de Rojas, primer lector —y por ello, primer receptor— de este anónimo auto, cuyas excelencias le llegaban al corazón [...] no se hubiera contagiado por la misma inspiración dramática (3-4, 1999).

Con estas palabras, Snow propone un análisis metateatral del diálogo celestinesco, a partir de lo que llama “los núcleos teatrales, las farsas y los entremeses que llenan la *Tragicomedia* desde el primer acto hasta el último” (1, 1999). Algunas de las propuestas de estos núcleos son las siguientes:

Elicia se dramatiza como heredera de la casa de Celestina después de la muerte de ésta en lo que llamo la *Representación de la Huérfana* [...]. Areúsa le sonsaca a Sosia con una facilidad asombrosa en el *Entremés Famoso del Almizcle y el Estiércol* [...]. Sosia reproduce en palabras la escena de la agonía de Sempronio y Pármeneo en la plaza, en la *Representación de la Degollación en la Plaza* [...]. Melibea inventa una sed para esconder otras actividades en la *Farsa breve del Jarro de Agua* [...]. Celestina recurre a recomendados recursos retóricos para estimular la lujuria de Pármeneo en su *Representación de los Amadores Cotillas* [...], como con más detalle veremos abajo. Elicia y Celestina montan una farsa para engañarle a Sempronio, la cual, tal como se desarrolla, tiene tres partes (*Farsa de Elicia*) (7, 1999).

El objetivo que persiguen los personajes celestinescos, dice Snow, es el de medrar.

Un *medrar* que nace en el egoísmo y que no da importancia al prójimo. Es ese afán de medrar *materialmente* que motiva el constante recurrir al arte de la representación teatral para lograr —sea el engañar con decepción o engañar con la verdad— ciertas ventajas sobre los demás. [...] Tendrán estos personajes celestinescos sus motivos particulares para buscar ventajas en su sed de *medrar*; todos son conscientes de la necesidad de representar, de hacer teatro, de disimular y de disfrazar con humos y espejos sus verdaderas intenciones para conseguirlo.

Por mi parte, sólo me centraré en la mención de Melibea, Celestina y Areúsa. Mi interés radica en que, como vimos, por ejemplo, en el caso de la comedia *Cásina* de Plauto,⁴⁶ estos personajes femeninos tienen un papel fundamental como tracistas consumadas de tretas metateatrales para conseguir sus objetivos. Esta característica se extiende hasta los personajes femeninos de la Comedia nueva; para el interés particular de este estudio, hasta las damas de las comedias urbanas tempranas, y de capa y espada de

⁴⁶ Y como puede suceder, por ejemplo, con la prostituta Tais, en el *Eunuco* de Terencio.

Lope. Además, es una característica que, como veremos en el análisis metateatral que propongo de *La Dorotea*, aparece de manera destacada en la alcahueta Gerarda y en Dorotea.

Melibeia, Celestina y Areúsa planean y disponen situaciones en las que ellas deciden las formas de comportamiento de los otros personajes. Su imaginación teatral, es decir, la capacidad para imaginarse a sí mismas actuando de tal o cual manera para conseguir sus fines,⁴⁷ les permite proyectarse en la situación que desean, así como llevarla a la práctica cual directoras de escena.

Para el caso de Celestina, uno de sus momentos paradigmáticos, lo tenemos en el monólogo, llamado por Snow el de la “Representación de las dudas y los temores”, previo a su primera visita a Melibeia. Por un lado, la alcahueta sabe muy bien cuáles son los puntos débiles de las “doncellas guardadas” como Melibeia; por ello aparenta tener el control total de la situación. Así lo dice a Sempronio, como una primera estrategia a seguir para convencer a la hija de Pleberio:

CELESTINA. A casa voy de Pleberio. Quédate a Dios. Que aunque esté brava Melibeia, no es ésta, si a Dios ha plazido, la primera a quien yo he hecho perder el cacarear (3-1, 283).

Por otro lado, ante la dificultad del negocio, Celestina considera abandonarlo; no obstante, imagina el posible escenario en caso de tener que retractarse de sus promesas a Calisto:

CELESTINA. ... Si no voy, ¿qué dirá Sempronio? [...] Y su amo Calisto, ¿qué dirá, qué hará, qué pensará sino que ay nuevo engaño en mis pisadas y que yo he descubierto la celada por haver más provecho desta otra parte, como sofística prevaricadora? O, si no se le ofrece pensamiento tan odioso, dará bozes como loco. Diráme en mi cara denuestos rabiosos [...]: “tú, puta vieja, ¿por qué acrecentaste mis pasiones con tus promesas? ¡Alcahueta falsa, para todo el mundo tienes pies, para mí, lengua; para todos, obra, para mí, palabras [...] Pues, vieja traydora, ¿por qué te me ofreciste? Que tu ofrecimiento me puso esperança, la esperança dilató mi muerte, sostuvo mi vivir, [...] Pues no habiendo efeto, ni tú carecerás de pena ni yo de triste desesperación.” ¡Pues, triste yo! ¡Mal acá, mal acullá; pena en ambas partes! (4-1, 299-300).

Para Snow,

⁴⁷ Para el concepto de “imaginación teatral” propuesto por Bruce Wardropper, véase la nota 15 de este trabajo.

Ahora y a solas, le vemos a la verdadera Celestina, no tan confianzuda, no tan intrépida, sino medio arrinconada en las dudas y los temores que logra disimular ante los demás. Lo que debiera destacar es la calidad metateatral que reviste este extraordinario monólogo, con sus preguntas y respuestas dramáticas, algunas dirigidas a Celestina por ella misma, otras sugeridas por el temor al fracaso ante los ojos de Sempronio, y aun otras puestas en boca de Calisto. Lo que vemos aquí puesto en escena es el eterno conflicto entre las apariencias y la realidad; y en función, en este caso específico, del orgullo profesional de Celestina (22-23, 1999).

Como observamos, la vieja no sólo imagina las posibles consecuencias de arrepentirse; también recrea la hipotética escena con Calisto: teatraliza la voz, y acaso el gesto del caballero, así como la sensación de fracaso de ella misma en su encomienda. El miedo ante esta posibilidad dota a Celestina de toda la fuerza necesaria para arriesgarse con su negocio:

CELESTINA. ...Más quiero ofender a Pleberio que enojar a Calisto. Yr quiero, que mayor es la vergüenza de quedar por cobarde que la pena cumpliendo como osada lo que prometí; (4-1, 300).

Ahora bien, una vez que Celestina ha impulsado el deseo de Melibea por Calisto, en el décimo auto, la vieja y la doncella se conciertan en una suerte de situación teatral: los papeles que representará cada una se reparten entre Melibea como la enferma de amor, y Celestina como el médico que la curará:

MELIBEA. O, ¡qué gracioso y agradable me es oírte! Saludable es al enfermo la alegre cara del que le visita [...]

CELESTINA. Gran parte de la salud es dessearla, por lo cual creo menos peligroso ser tu dolor. Pero para yo dar, mediante Dios, congrua y saludable melezina, es necesario saber de ti tres cosas. La primera, a qué parte de tu cuerpo más declina y aquexa el sentimiento. Otra, si es nuevamente por ti sentido, porque más presto se curan las tiernas enfermedades en sus principios, que quando han hecho curso en la perseveración de su oficio; [...] La tercera, si procede de algún cruel pensamiento que asentó en aquel lugar. (10-2, 428-430).

La teatralidad de la escena se completa como un teatro dentro del teatro a través de la presencia de Lucrecia como espectadora, quien, mientras observa, habla en un aparte; a su vez, la criada es escuchada por Celestina, la cual dice su propio aparte:⁴⁸

MELIBEA. ... Di, por Dios, lo que quisieres, haz lo que supieres; que no podrá ser tu remedio tan áspero que yguale con mi pena y tormento. ¡Agora toque mi honrra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo! [...]

LUCRECIA (*Aparte*). El seso tiene perdida mi señora. Gran mal es éste. Cativado la ha esta fechizera.

CELESTINA (*Aparte*). Nunca me ha de faltar un diablo acá y acullá. Escapóme Dios de Pármeno, tópome con Lucrecia.

MELIBEA. ¿Qué dizes, amada maestra? ¿Qué te fablava essa moça?

CELESTINA. No le oý nada. Pero diga lo que dixere, sabe que no hay cosa más contraria en las grandes curas, delante los animosos çurujanos, que los flacos coraçones [...] Por donde se puede conocer claro que es muy necesario para tu salud que no esté persona delante, y así que la debes mandar salir. Y tú, hija Lucrecia, perdona.

MELIBEA. ¡Salte fuera presto!

LUCRECIA (*Aparte*) ¡Ya, ya! ¡Todo es perdido! (*En voz alta*) Ya me salgo, señora (10-2, 432-433).

El despliegue teatral se expresa de la siguiente manera: en un primer plano, tenemos a Melibea y a Celestina en sus papeles de enfermo y médico. En un segundo plano o en un plano en perspectiva, tenemos la situación del teatro dentro del teatro con el esquema de los mirados o personajes actores, Celestina y Melibea, los mirantes o personajes espectadores, Lucrecia y Celestina, así como el archimirante, el lector. Dentro, pues, de la teatralidad de los papeles representados por la vieja y la doncella, tenemos otra teatralidad, la del metateatro. Melibea es ignorante de esta segunda teatralidad y no percibe el fingimiento de

⁴⁸ María Rosa Lida señala que el aparte es el “modo convencional de expresar dentro del cauce único de la obra de teatro los muchos causes simultáneos por los que en la realidad fluyen el pensamiento y la palabra” (1962, 136). Con el uso del aparte en *La Celestina*, además de que se revelan los pensamientos íntimos de los personajes que lo usan, se crea un fuerte contraste con lo que se pronuncia en voz alta. El aparte se manifiesta de dos formas: 1) pasa totalmente inadvertido a los demás personajes; 2) es entreoído por algunos de los personajes. El presente ejemplo corresponde, por supuesto, a un aparte entreoído. Asimismo, el aparte es uno de los recursos teatrales típicos que generan situaciones de teatro dentro del teatro, como vemos en este ejemplo de la *Tragicomedia*.

Lucrecia ni el doble fingimiento de Celestina: la vieja y la criada saben muy bien cuáles serán las consecuencias de ese encuentro: la “perdición” de Melibea; ninguna de las dos lo advierte a la doncella; para eso hablan en aparte.

Así, con los apartes, ambas mujeres pueden salirse de la escena principal o de la obra enmarcada, y comentar lo que pasa desde la obra marco como personajes espectadores. En el caso de Lucrecia, su perspectiva está orientada a la preocupación por el engaño del que su ama está siendo víctima, y su consecuente perdición por la intervención de Celestina. Por su parte, la alcahueta, así como actúa de médico, al adoptar la perspectiva del aparte, adopta también la función de directora de escena: tiene que dirigir las acciones tanto de la criada para que no interfiera en su trabajo con Melibea, como de la doncella para que se deje conducir por su “plan médico”.

Como vemos, el desdoblamiento metateatral de la escena sitúa a los personajes de los bajos fondos, en este caso Celestina y Lucrecia, en un mundo subterráneo desconocido para Melibea hasta ese momento. Asimismo, este despliegue permite que tengamos una doble perspectiva de la escena: la del decoro elevado, en la plática que sostienen Melibea y Celestina, y la del decoro bajo, en las murmuraciones que la alcahueta y Lucrecia enuncian mediante los apartes. Ambos planos son observados simultáneamente por el lector-espectador.

Podemos decir que no hay duda de la conciencia práctica o teatral de Celestina: cuando se genera la situación de los apartes en la escena, la alcahueta transita de un plano a otro sin que se percate Melibea de sus verdaderas intenciones. Con ello, la vieja sostiene este momento en un doble plano que decide romper en un determinado instante: la presencia de Lucrecia no le sirve de nada, y saca a la criada del escenario.

Sobre el desdoblamiento de planos, María Rosa Lida comenta que en *La Celestina* se puede representar la simultaneidad. *La Tragicomedia* “puede enfocar una situación desde dos puntos de vista antagónicos”(1962, 154), que simbólicamente se expresa a través de la presencia de una puerta o un muro. Con ello, se genera el efecto de desacuerdo íntimo entre los personajes que aparecen simultáneamente en dos espacios distintos (Hasta aquí Lida). En la escena que analizamos, no hay ninguna separación espacial de los personajes por medio de una puerta o un muro. Sin embargo, con la inserción del aparte, la escena se desdobra automáticamente en dos perspectivas distintas u opuestas sobre un mismo tema o

aspecto; con lo que la situación se divide en dos planos. Todo ello es producto del efecto metateatral del aparte, y sin necesidad de que haya un obstáculo físico que divida a los personajes. Lo mismo sucede en otra escena, como la del auto sexto, correspondiente a la entrega que Celestina hace a Calisto del cordón de Melibea. Estructuralmente la situación es la misma: en el primer plano conversan Celestina y Calisto; mientras que se despliega un segundo plano debido a la utilización de los apartes de Sempronio y Pármeno, así como de la participación eventual de Celestina con ellos también mediante los apartes. De la misma manera que en la escena analizada, la alcahueta funciona como personaje-actor junto con Calisto, y como directora que maneja y controla esta doble perspectiva de la situación. Por su parte, los criados funcionan como personajes-espectadores y comentaristas de la conversación entre la vieja y el caballero.

Ahora bien, desde el punto de vista del “teatro imitativo” y el “teatro exhibicionista”, los personajes celestinescos no tienen afanes histriónicos deliberados, es decir, no se deleitan en fingir ni en ostentar sus fingimientos ante otros; más bien, lo hacen con el fin específico de tener el control de determinadas situaciones mediante la hipocresía.. Puesto que practican la hipocresía, y, con ello, esconden sus verdaderas intenciones, fingen; lo que menos les interesa es poner en evidencia su actitud histriónica: si alguien se entera del fingimiento de alguno otro, es sólo por complicidad. Desde la perspectiva de Snow, esto corresponde al *medrar*.⁴⁹ Por esto, la representación de papeles en ellos no es “exhibicionista”, sino “imitativa”.

Para estos casos, este aspecto metateatral queda sugerido: si bien, como dije, no hay una demostración histriónica explícita por parte de los personajes, sí adoptan actitudes teatrales al fingirse, por ejemplo, bien intencionados, victimizados, preocupados, enojados, enamorados, etc.

⁴⁹ Como mencioné, el *medrar* de los personajes celestinescos es para Snow una necesidad que esconde, cual máscara tragicómica, tras de sí una perspectiva totalmente pesimista y del sinsentido del escenario que es el mundo de la tragicomedia, que, a su vez, es la vida como teatro: “[...] en manos de Fernando de Rojas, los montajes, farsas, entremeses y representaciones de los personajes celestinescos terminan siendo una teatralidad fútil porque, a final de cuentas, no hay espacio para ganadores; se les permite sobrevivir tan solo a los perdedores en este valle de lágrimas. Quedan tan sólo las consecuencias de la ironía corrosiva de la *Tragicomedia*, su visión pesimista, el papel negativo interpretado por la figura tan invisible como omnipresente de la Fortuna, el caos que reina triunfante, la desolación del laberinto de errores, todo viene calcado sobre la imagen de las máscaras impuestas por la teatralidad, una teatralidad vista como necesaria y provechosa para sacar las mínimas ventajas en el juego de vida y muerte. Todos viven y se mueren entregados a la ilusión de algún beneficio real y sólido que a fin de cuentas resulta ser puro espejismo. Y más allá de las máscaras, la nada, el vacío, el silencio total” (7, 1999).

Hay un caso más evidente de representación de un papel dentro de otro: se trata del décimo séptimo auto, cuando Areúsa traza toda una escena teatral alrededor del mozo Sosia; el objetivo es obtener información de él sobre los encuentros entre Melibea y Calisto. Snow clasifica este núcleo teatral como el *Entremés Famoso del Almizcle y el Estiércol, o Sosia el Bobalicón*, donde la “embaucadora” es Areúsa, y el “pardillo” es Sosia. Para Snow, esta escena es la cúspide del “medrar” de Areúsa en este teatro. Su comportamiento al respecto se va revelando poco a poco, desde sus fingimientos frente a Celestina y a Pármeneo, hasta este momento, en el que, prácticamente, inaugura un “nuevo oficio”, además del de Celestina. Dice Snow:

Creo que nos es lícito pensar que Areúsa no sólo cree que su arte es "otra" sino también *superior* a la de Celestina. De manera que debemos, en una nueva lectura del acto VII, tomar en cuenta que la actuación de Areúsa tampoco es toda sinceridad o que, por lo menos, su docilidad final no fue únicamente pensada para beneficiar a Celestina (y Pármeneo), sino también para adelantar proyectos que le interesaban en su propio guión de *medrar*. Celestina antes había reconocido la presencia y amenaza en su mundo de "nuevas maestras de mi oficio" (172) y creo que hay serias razones para pensar que Areúsa sería una de ellas, y que Areúsa lo sabía pero nunca quiere dar a Celestina una razón por la cual sospecharlo, siendo Areúsa de la familia (prima de Elicia, prima de Lucrecia). Ella hace las paces y espera su turno (14-15, 1999).

Quizás, y desde mi perspectiva, éste sea el ejemplo más destacado de metateatro en *La Celestina*, pues Areúsa provoca que se cumpla, no sólo la representación de papeles, sino también el teatro dentro del teatro y la autoconciencia teatral. Con el afán de vengar la muerte de Celestina, de Pármeneo y de Sempronio, Areúsa comienza a planear el engaño de Sosia, y así, “hacer pagar” a Calisto, pero sobre todo a Melibea:

ELICIA.- Yo conozco, amiga, otro compañero de Pármeneo, moço de cavallos, que se llama Sosia, que le acompaña cada noche. Quiero trabajar de se lo sacar todo el secreto, y éste será buen camino para lo que dizes.

AREÚSA.- Más hazme este placer: que me embíes acá ese Sosia. Yo le halagaré y diré mil lisonjas y ofrescimientos hasta que no le dexé en el cuerpo cosa de lo hecho y por hazer (15-3, 527-528).

En el décimo séptimo auto, se efectúa el engaño:

SOSIA.- Ábreme, señora, Sosia soy, criado de Calisto.

AREÚSA.- Por los sanctos de Dios, el lobo es en la conseja. Escóndete, hermana, tras ese paramento, y verás cuál te lo paro lleno de viento de lisonjas, que piense, quando se parta de mí, que es él y no otro. Y sacarle he lo suyo y lo ageno del buche con halagos, como él saca el polvo con la alohaça a los cavallos (17-2, 544-545).

Al respecto, Snow comenta que “este caso de Areúsa, para quien podemos sentir aun más aprecio por la gran variedad y destreza de sus actuaciones, nos permite insistir en una cuidada relectura cada vez que tomamos en manos la *Tragicomedia*” (15, 1999). Sus cualidades metateatrales alcanzan las tres formas del metateatro: autoconciencia teatral, pues ella se autoerige como la artífice de la “estocada final” a Calisto y Melibea; la representación de un papel dentro de otro con sus actitudes fingidas frente a sus “enamorados”, y el teatro dentro del teatro al generar la aparición del esquema de la obra marco desde donde Elicia calla y observa a su nueva maestra, y las pequeñas obras enmarcadas desde donde Areúsa, Sosia y Centurio son observados por Elicia y “actúan” según la dirección de Areúsa:

AREÚSA.- [...] Pues, prima, aprende, que otra arte es ésta que la de Celestina; aunque ella me tenía por bova, porque me quería yo serlo. Y pues ya tenemos deste hecho sabido quanto desseávamos, debemos yr a casa de aquellotro cara de ahorcado que el jueves eché, delante de ti, baldonado de mi casa. Y haz tú como que nos quieres hacer amigos y que me rogaste que fuesse a verlo (17, 3, 550).

Revisemos una escena más de teatro dentro del teatro.⁵⁰ Para este análisis revisaremos una de las más destacadas: se trata del último encuentro entre los amantes (escenas tres y cuatro del auto décimo noveno). Melibea y Lucrecia esperan a Calisto en el huerto mientras entonan unas coplas amorosas, y, con ello, crean una atmósfera de *locus amoenus*.⁵¹ Snow clasifica este momento como la *Representación de «La medianoche es pasada»*, en la que tenemos como “Cantantes líricos” a Melibea y a Lucrecia. El teatro dentro del teatro se produce gracias a dos elementos: el primero, corresponde a la teatralidad de la espera de Melibea; el segundo, al hecho de que en la escena, Calisto

⁵⁰ Podemos señalar como situaciones de teatro dentro del teatro algunas escenas en las que el aparte tiene un papel fundamental, como las que ya revisamos en este análisis. Asimismo, cuando Celestina reúne a Pármeno y a Areúsa (Auto séptimo), y cuando Melibea es observada en la torre como si se tratara de un escenario en el que ella representa su monólogo final (Auto vigésimo primero) podemos decir que hay teatro dentro del teatro.

⁵¹ Russell menciona que la canción que Lucrecia y Melibea cantan “pertenece a la tradición de *cantigas de amigo*, en las que canta la amada que espera, ansiosa e impaciente, la llegada del amado.” Véase la nota 24 de la edición de *La Celestina*, de Peter Russell (2001, 556).

observa, a su vez, la escena que Melibea y Lucrecia han creado. La situación del canto es teatral en sí misma porque Melibea se proyecta en la canción, cuyo personaje es una hortelana que espera a su amante en un jardín idílico. Así, las didascalias⁵² motrices en las palabras de Melibea dejan ver que la doncella actúa como la hortelana, y acaso se mueve al ritmo del canto:

MELIBEA. Canta más, por mi vida, Lucrecia. Que me huelgo en oírte, mientras viene aquel señor; y muy passo entre estas verduricas, que no nos oyrán los que passaren.

LUCRECIA. ¡O quién fuesse la ortelana
de aquestas viciosas flores,
por prender cada mañana
al partir de tus amores! [...]

MELIBEA. ¡O, cuán dulce me es oírte! De gozo me deshago. No cesses, por mi amor (19-2, 565-567).

Lucrecia improvisa al cantar para los oídos de su ama. Melibea se entrega a este mundo imaginario y canta también:

MELIBEA.- Óyeme tú, por mi vida, que yo quiero cantar sola.

Papagayos, ruiseñores
que cantáys a la alvorada,
llevad nueva a mis amores
cómo espero aquí sentada.
La media noche es pasada.
y no viene.
Sabedme si ay otra amada
que lo detiene (19-2, 568).

⁵² Al hablar de “didascalias”, Alfredo Hermenegildo amplía la clasificación que María Rosa Lida hace de las acotaciones en *La Celestina*. Las didascalias evidencian la intervención directa del escritor “para nombrar a los personajes y atribuir a cada uno un tiempo, un lugar y una circunstancia para hablar, así como una parte del discurso” (Hermenegildo 1991, 134). Asimismo, en *La Celestina* las didascalias explícitas comprenden la identificación de los personajes al frente de los parlamentos, el argumento general de la obra, y los de los autos, donde se puntualizan ciertos rasgos de los personajes, como edad, pertenencia social, función. Para Hermenegildo, “la escasez de didascalias explícitas parece estar fuertemente compensada por la variedad de marcas implícitas condicionantes de la representación y denunciadoras de la teatralidad del segmento aislado” (Hermenegildo, 1991, 139). En conclusión, una didascalia “es una orden inscrita en el texto para que los personajes sean, hagan, se muevan actúen. [...] El diálogo celestinesco lleva implícita una prodigiosa cantidad de órdenes de representación que hablan de la naturaleza teatral de la obra” (Hermenegildo, 1991, 151).

Por su parte, sin que ellas lo perciban, Calisto ya ha llegado y las observa gozosamente desde la parte alta del muro:

LUCRECIA. Alegre es la fuente clara
a quien con gran sed la vea;
mas muy más dulce es la cara
de Calisto a Melíbea.
Pues aunque más noche sea,
con su vista gozará.
¡O, quando saltar le vea,
qué de abrazos le dará!

MELIBEA. Quanto dizes, amiga Lucrecia, se me representa delante; todo me parece que lo veo con mis ojos. Procede, que a muy buen son lo dizes, y ayudarte he yo. [...]

CALISTO. Vencido me tiene el dulçor de tu suave canto. No puedo más sufrir tu penado esperar. ¡O mi señora y mi bien todo! ¿Cuál mujer podía aver nascida que desprivasse tu gran merescimiento? ¡O salteada melodía! [...]

MELIBEA. ¡O sabrosa trayción! ¡O dulce sobresalto! ¿Es mi señor de mi alma? ¿Es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estavas, luziente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida? ¿Avía rato que escuchabas? (19-2/3, 567-569).

Como vemos, la posición de Calisto como espectador desdobra la escena inicial; se crea un doble plano: el de la perspectiva de Calisto, quien mira desde arriba con total omnisciencia, y el de las mujeres observadas en plena teatralización de sus deseos. Es como si Melíbea hubiera creado la escena para que Calisto la observara y se deleitara con el encuentro al mismo nivel que ella.

Del análisis metateatral de *La Celestina* concluimos lo siguiente. Sin duda, los estudios de Lida, Gilman, Hermenegildo y Snow han sentado las bases para reconocer que la teatralidad en *La Celestina* es un hecho. En el caso de Hermenegildo y Snow, sus aportaciones sobre los hechos metateatrales permiten que agudicemos en la lectura de este diálogo tan complejo, que nos detengamos en las sutilezas de cada escena celestinesca, y que no nos quepa duda de su influencia definitoria en la Comedia áurea. Particularmente, el estudio de Snow es enriquecedor para descubrir nuevas perspectivas sobre el uso y el sentido de la teatralidad y la metateatralidad en *La Celestina*. Su propuesta del diálogo como un gran escenario pleno de pequeños entremeses y escenas que funcionan por sí

mismas y en conjunto, nos da una visión totalizadora de la *Tragicomedia* como un gran complejo metateatral.

Finalmente, agrego que todas las situaciones de metateatralidad que observamos y mencionamos tienen por objeto, no el histrionismo en sí mismo, en un sentido lúdico, por parte de los personajes. Más bien, se trata de actitudes metateatrales sutiles que los autores crean para que unos y otros personajes participantes, en su búsqueda incesante de un sentido, se influyan mutuamente, ya sea para destruirse, ya para complacerse, ya para ocultarse, ya para liberarse, ya para engañarse.

3. El metateatro en algunas comedias de Lope de Vega

3.1 Balance crítico

La investigación de Emilio Orozco sobre *El teatro y la teatralidad del barroco* (1969) ha sido fundamental para el estudio del metateatro en el teatro del Siglo de Oro español. La tendencia de la crítica a indagar en el fenómeno metateatral hace de éste uno de los principales objetos de estudio del teatro del Siglo de Oro en la actualidad, así como del teatro contemporáneo. Catherine Larson señala que “aunque la metáfora teatral se reconoce como un aspecto importante del drama de Siglo de Oro, no se ha agotado como asunto de la explicación textual” (1989, 1017). Los recursos metateatrales son dinámicos, y la Comedia áurea los ofrece de forma prolija: los varios papeles que un mismo personaje representa desde su propio papel, el uso del disfraz, la manipulación teatral de personajes que en ocasiones funcionan como dramaturgos o directores, cuyas acciones se orientan a cambiar el curso de su historia, y finalmente, la intertextualidad, cuyo mecanismo es definido por Larson de la siguiente manera:

Cuando el público reconoce la presencia de un texto dentro de otro se crean más distancia estética y una interrupción del mundo ficticio producido en escena. Así se interroga la autoridad misma de la literatura y el subyacente papel del público en el proceso de la cocreación y apreciación del teatro (1989, 1018).

Así por ejemplo, todos estos aspectos han sido ya estudiados en comedias lopescas, como *La viuda valenciana* (1595-1599), *Lo fingido verdadero* (1608?), *Fuenteovejuna*

(1612?-1614?), *La dama boba* (1613), *El caballero de Olmedo* (¿1620?) *El acero de Madrid* (1618), *El Argel fingido y renegado de amor* (1624-1628), *La noche de San Juan* (1631), *El castigo sin venganza* (1631), entre otras tantas.⁵³

Particularmente, Alan S. Trueblood observó una doble perspectiva de la metateatralidad en *Lo fingido verdadero*, con su artículo sobre el histrionismo y el sentido de la ilusión en Lope de Vega (1964). Para Trueblood, Lope se anticipa aquí a la perspectiva religiosa sobre la metáfora del mundo como escenario. En el primer acto tenemos una primera muestra de ello: a Carino se le revela el engaño de los sentidos sobre su supuesta condición divina como Emperador romano. El personaje toma conciencia, así, de la futilidad de la vida:

CARINO.- Representé mi figura:
César fui, Roma, Rey era;
Acabose la tragedia,
La muerte me desnudó:
Sospecho que no duró
toda mi vida hora y media (1-4, 178).

En el segundo acto, el tema religioso tiene una variación. El acto se centra en los juegos metateatrales de Ginés, quien encarna la idea del teatro como escenario en el que se representa la vida. El actor aprovecha que se le ha asignado el papel de un amante celoso para poder expresar en escena sus verdaderos sentimientos ante su amada Marcela. Este hecho hace que las cualidades histriónicas de Ginés enfatizen la situación de teatro dentro del teatro: “the ad-libs, the effect of improvisation harking back to the *commedia dell’arte*, the overlapping nuances in the depiction of Genisus’ anger” (Trueblood 1964, 313). Con ello, se borra el límite entre la realidad y la ficción teatral. Esta forma metateatral se traslada al tercer acto, en el que, nuevamente, la realidad se impone en la representación

⁵³ Asimismo, Irene Andrés-Suárez, en su estudio sobre la autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro, considera que “el teatro dentro del teatro es la expresión del ‘theatrum mundi’, que Calderón llevó a su mayor altura, y de una mentalidad que gusta de los desdoblamientos y de las estructuras multiplicadas” (1997, 11). Para la estudiosa, todo aquello que escapa a la razón, como el sueño, la locura, los equívocos que producen confusiones de identidad en los personajes era tema de interés para los dramaturgos del Siglo de Oro. Así, a partir del Renacimiento, el *topos* medieval del ‘theatrum mundi’ adquiere gran fuerza y se bifurca en dos perspectivas: la religiosa y la escéptica. La perspectiva religiosa retoma la idea del mundo como un teatro en el que los seres humanos representan el papel asignado por Dios; la vida, pues, es una comedia. La perspectiva escéptica plantea que “el mundo es un teatro en el que los seres humanos se agitan inútilmente, son actores de un juego absurdo que desemboca ineluctablemente en la muerte. Ésta es la idea que predomina en la segunda mitad del s. XVII” (Andrés-Suárez 1997, 12).

histriónica: Ginés, al representar a un pagano que se convierte al cristianismo, logra tal veracidad con su actuación que se percata de que el dios cristiano lo escucha y le otorga la conversión.

The human comedy, he announces, is over, the divine underway. The play moves from entertainment to ritual. We now see the full irony in Genisus' earlier assertion that role and reality coincide for the lover: the words are true of divine love not of human (Trueblood 1964, 314).

La metáfora teológica del mundo como teatro se impone, dice Trueblood siguiendo a Karl Vossler.⁵⁴ No obstante, apunta Trueblood, la ideal en el título de la comedia, la ficción hecha verdad, es aplicable tanto a la perspectiva religiosa que aparece en el primero y el tercer acto, como a la perspectiva de puro juego teatral propia del segundo acto. Con ello, debemos de estar atentos a que, la idea del desengaño en Lope funciona en términos trascendentales y solemnes. Pero también "... the play spirit is so strong in him that he can repeatedly lose himself in the game, suspend his awareness that it is a game or at least accept such awareness with equanimity" (Trueblood 1964, 315).

Por su parte, según Antonio Vilanova, en *Lo fingido verdadero* aparece "la primera interpretación escénica del tema del gran teatro del mundo".⁵⁵ Asimismo, Irene Andrés-Suárez comenta que, efectivamente, el milagro de la conversión del actor Ginés en cristiano a través de su representación sucede gracias al gran dramaturgo, "Dios".⁵⁶ No obstante, sigue Andrés-Suárez, el milagro sucede también debido al tratamiento del metateatro: "por causa de los efectos insospechados de la imitación perfecta se produce la 'identificación'" del actor Ginés con su verdadero papel, el que "Dios" le ha asignado (1997, 19).

Ahora bien, para Trueblood, el sentido lúdico con el que representa Lope el histrionismo de Ginés está presente, de manera general, en su obra; esta cualidad corresponde a la expresión de una sensibilidad dramática esencial, propia del espíritu de juego con que vivía la vida el dramaturgo español. Con ello, Lope transfiere a sus

⁵⁴ En su conocido estudio sobre Lope de Vega, Vossler habla de que la visión dramática del mundo por parte de Lope corresponde totalmente al planteamiento teológico del mundo como escenario. Véase Karl Vossler, "Visión dramática del mundo en Lope" en *Lope de Vega y su tiempo*, 1933, 244-322.

⁵⁵ Citado por Andrés-Suárez, 1997, 19.

⁵⁶ El argumento metateatral de *Lo fingido verdadero* se centra en el autor de comedias y actor Ginés, quien debido a la tendencia que tiene por hacer "reales" o "verdaderas" sus interpretaciones actorales, en una de ellas, la representación de un pagano que se convierte al cristianismo, su actuación es tan perfecta que Dios escucha sus súplicas para que Ginés se convierta; con ello, Ginés deja de representar su papel en el teatro de la vida, y se convierte en un cristiano de verdad.

personajes su propio sentido lúdico de la vida, unas veces en el teatro; otras, en la poesía; otras, en *La Dorotea*. Si bien, menciona Trueblood, el Fénix no suele ser muy especulativo con sus ideas artísticas, sí refleja en su obra una preocupación constante por la conciencia de la ilusión, la “realidad” y el desengaño. En este sentido, el ludismo teatral con el que Lope pinta a sus personajes le permite expresar su arte a través de una rica variedad de caminos. Uno de los más destacados fue el de la metateatralidad.

Esta matización que hace Trueblood sobre la concepción metateatral en las comedias de Lope, en términos generales, ha prevalecido en los análisis de la crítica teatral del Fénix. La distinción entre la concepción teológica y la lúdica no suele hacerse expresa en los estudios críticos: la metateatralidad se observa como un fenómeno artificioso, del que los personajes se apropian, precisamente, con el fin de beneficiarse de sus recursos, y con ello, cumplir sus objetivos en la trama. En general, las comedias lopescas que se estudian más para el análisis metateatral son *Lo fingido verdadero*, *El castigo sin venganza* y *El acero de Madrid*. Otras comedias destacadas en contenido metateatral son *La viuda valenciana*, *Fuenteovejuna*, *La dama boba*, *El argel fingido y renegado de amor*, *El caballero de Olmedo* entre otras. Una breve revisión de la crítica lo corrobora así.

Alfredo Hermenegildo habla sobre el personaje espectador en el teatro del siglo XVII (1996), y analiza algunos casos de teatro dentro del teatro correspondientes a *El acero de Madrid* y *El castigo sin venganza* de Lope. El crítico estudia el teatro dentro del teatro a partir de su diversidad estructural y su variedad funcional. El contexto es el de unos personajes que asumen su condición teatral deliberadamente (omniscientes) ante las “ficciones” que ellos mismo crean, y que consideran como no-reales, y los que también asumen esta condición pero sin ser conscientes de ella (nescientes).

En *El acero de Madrid*, señala Hermenegildo, abunda el teatro dentro del teatro: la dama Belisa es la artífice principal, “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” (1996, 130). En *El castigo sin venganza*, “el Duque quiere dejar de lado la dimensión [venganza], y para ello, evita ser el instrumento del castigo. [...] La solución la encuentra en el artificio del TeT” (1996, 133).⁵⁷ El Duque crea

⁵⁷ El Duque de Ferrara se percata de que Casandra, su esposa, y Federico, su hijo son amantes. Ante el engaño y la infidelidad, el Duque decide vengar su honor. Pero encuentra una solución con la que, aparentemente, no

su artificio en el tercer acto: obliga a Federico a matar a un encubierto y maniatado, Casandra, quien, supuestamente, ha estado intrigando en contra del Duque. Como espectadores nescientes, ninguno de los dos amantes sabe, respectivamente, quién es el verdugo y quien el encapuchado. Como espectador omnisciente, el Duque evita “mancharse las manos” con la venganza; finalmente, manda matar al asesino de su esposa, y limpia, así, su honor.

Por su parte, Víctor Dixon analiza *La noche de San Juan* (1631) como una “meta-comedia” (1996), cuyo recurso metateatral destacado es el de la autoconciencia teatral. Los personajes de esta comedia son prolíficos en comentarios “teóricos” sobre aspectos teatrales relacionados con la verosimilitud de los hechos que están viviendo. Estos comentarios se hacen, principalmente, en relación con las unidades de tiempo y de lugar, o bien, tenemos comentarios paródicos, alusivos a los comportamientos teatrales exagerados de otros personajes. Parece que la comedia estaba dirigida al público cortesano, dice Dixon; por ello, es muy probable que este tipo de situaciones metateatrales estuvieran emulando, acaso paródicamente, las prácticas de entretenimiento literario del mismo público que veía la comedia (Dixon 1996, 61-82).

En el prólogo a la edición de Cátedra del *Castigo sin venganza*, Antonio Carreño hace una breve revisión del “juego de la representación en la representación” en algunas comedias de Lope. Carreño considera como casos destacados al *Castigo sin venganza*, a *La noche de San Juan* y a *Fuenteovejuna*. El recurso metateatral que tienen estas comedias en común, dice Carreño, es precisamente el del teatro dentro del teatro. Al respecto, el crítico comenta que el caso metateatral más extremo es el de *La noche de San Juan*, en la que aparece la representación de una comedia durante esta noche, cuyos espectadores son los reyes, quienes, a su vez, participan como actores. De *Fuenteovejuna* destaca que el pueblo organiza un ensayo en el que simula lo que sucederá en el juicio ante el Rey. En *El castigo sin venganza*, el Duque “oye representadas sus acciones en el cuadro primero”. Gracias a su imaginación teatral, “él mismo traza en el tercer acto el cuadro final del castigo”, que aplicará a su hijo Federico y a su esposa Casandra por haberlo traicionado (72).

se nota que él se ha vengado, pues, dice el Duque, “la ‘justicia santa’ debe dar ‘a un pecado sin venganza / un castigo sin venganza’” (1993, 133).

Otro estudio que se centra en identificar la diversidad de usos del metateatro en el teatro de Lope es el de Guillermo Serés; “Consideraciones metateatrales en algunas comedias de Lope” (2011). Serés identifica en su *copus* la preponderancia del recurso metateatral de la representación de un papel dentro de otro. Las comedias analizadas son *Argel fingido y renegado de amor*, *Lo fingido verdadero*, *La Arcadia* (1610-1615), *Quien todo lo quiere* (1620), *¡Ay verdades que en amor...!* (1625), *Porfiar hasta morir* (1624-1628) y *El castigo sin venganza*. El crítico apunta que “en las comedias de Lope, particularmente, abundan los casos de duplicación de la personalidad de algunos personajes, que se inventan a sí mismos recreándose, incluso prefigurándose” (2011, 89). A partir de este recurso, Serés identifica las particularidades metateatrales de cada comedia con base en la representación de papeles.⁵⁸

Lo interesante de esta revisión es observar el dinamismo con que utiliza Lope los recursos metateatrales en sus comedias. El resultado es que, las formas y los efectos que se producen con el uso de esas formas varían de una comedia a otra o incluso dentro de una misma comedia. En unas ocasiones, los recursos metateatrales puede afectar sustancialmente la estructura de la comedia, como en los casos de *Lo fingido verdadero*, *Argel fingido y renegado de amor* o *El castigo sin venganza*. Estos casos se caracterizan porque utilizan los tres recursos fundamentales: el teatro dentro del teatro, la

⁵⁸ Serés analiza distintos recursos metateatrales en cada comedia del *corpus* que elige: en *El castigo sin venganza* observa cómo a partir de sus representaciones metateatrales, pecador ocioso, guerrero virtuoso y marido deshonorado, el Duque adquiere el papel protagónico de la comedia. En *Quien todo lo quiere* y *¡Ay, verdades, que en amor...!* Lope utiliza el recurso metateatral de la ceremonia dentro del teatro como eje temático de la comedia: “la ‘ceremonia’ teatral de la asistencia y acogida del nuevo teatro, de la llamada Comedia nueva, se refleja en el texto mismo de la pieza dramática”. En *Porfiar hasta morir* Lope utiliza el recurso de la representación de un papel dentro de otro mediante el uso deliberado que hace el galán Macías de ciertos arquetipos literarios con el objetivo de conquistar a su dama. Estos arquetipos corresponden a personajes conocidos, tanto por los personajes-espectadores de la comedia, como por el público real de aquella época, y son: Orlando el furioso, Orfeo y Sansón. Así, Macías mantiene hasta la muerte “su doble papel, real o imaginado, empírico o literario, necesario o contingente, hasta las últimas consecuencias” (99). En *Argel fingido y renegado de amor*, las referencias a la literatura y la vida real son el recurso metateatral utilizado con el objetivo de “crear la ocasión para glosar y recrear teatralmente el [...] lugar de Garcilaso” (100). Leonida, uno de los galanes protagónicos hace suya la condición de pastor bucólico; con ello, y ante la posibilidad de perder a la dama Flérida, representa “un papel literariamente prestigiado, ya consciente de haber asumido las características de otros tres arquetipos amorosos” (100), a saber, el “peregrino de amor”, el “náufrago de amor” y el de “preso de amor” y “prisionero por amor”. Todas estas caracterizaciones, dice Serés se completan con la de el último gran arquetipo que Leonida imita: el “enloquecido de amor” de raíz ariostesca. En *Lo fingido verdadero* “Lope parece concretar, más que en ninguna de las precedentes, la equivalencia entre la vida y el teatro; la idea de que nos percibimos o sentimos representando papeles que duran lo que nuestra vida en el teatro del mundo” (110).

autoconciencia teatral y la representación de un papel dentro de otro. En otras ocasiones, los recursos metateatrales funcionan para dar mayor vivacidad y vigencia a la comedia. Por ejemplo, el recurso de la autorreferencialidad teatral o literaria, o las referencias a prácticas culturales de la vida cotidiana. En estos casos, se hace presente la metáfora de la comedia como espejo de la vida, pues los espectadores habrán podido identificar los referentes aludidos con cierta facilidad.

Podemos concluir que la discusión que establece Trueblood con Karl Vossler a cerca de la perspectiva metateatral de Lope, no está presente de manera explícita en los estudios actuales sobre el metateatro en las comedias del Fénix. Sin embargo, parece haber servido para darle al teatro de Lope la perspectiva lúdica que a él mismo le interesaba presentar, por ejemplo, a través de juegos metateatrales, y no sólo la perspectiva teológica vigente en aquella época. Si tomamos en cuenta la diversidad de formas y sentidos que adquiere el metateatro en las comedias de Lope, estamos de acuerdo con Catherine Larson en que “diferentes dramas contienen un número variable de técnicas metadramáticas y producen distintas reacciones en el lector o espectador” (1989, 1015). El metateatro, pues, “no es una crítica *per se*, ni es tampoco una teoría, aunque podríamos decir que la forma de entender el fenómeno sí es una herramienta interpretativa” (Larson 1989, 1015).

Ahora bien, antes de comenzar con la metateatralidad en *La Dorotea*, y teniendo en cuenta esta perspectiva crítica del metateatro en las comedias lopescas, a continuación propongo un análisis metateatral de tres comedias de Lope, pertenecientes cada una a distintos momentos de su producción dramática: *La viuda valenciana*, *La dama boba* y *El caballero de Olmedo*.

3.2 *La viuda valenciana*: Las máscaras de Leonarda

Uno de los mejores escenarios que encontró Lope para la teatralización de ciertos artificios amorosos fue la ciudad de Valencia en pleno Carnaval; allí es donde Leonarda, viuda reciente, joven y bella, urde su industria metateatral para gozar de sus amores ilícitos con el apuesto galán Camilo. Fingir poniéndose la máscara más eficaz para cada situación es la estrategia que sigue Leonarda para cumplir sus objetivos.

El efecto metateatral producido por la recreación de identidades que ensaya Leonarda para sí misma, se puede ver mediante el uso de máscaras en su andar por la trama. Éstas obedecen al mandato de la “actriz” que las porta: desaparecer su verdadero rostro de los espacios público y privado con el objetivo de conducirse libremente y, al mismo tiempo, guardar su honra. En cada espacio, la viuda crea un montaje acorde con sus necesidades: públicamente se finge viuda recatada; en la privacidad representa un fugaz mundo de ensueño para ella y para su galán.

La vida como un juego en el que se relativiza la imagen individual se relaciona estrechamente con el fenómeno metateatral. La inserción de la máscara metateatral en la obra involucra los tres aspectos esenciales del metateatro: con un guiño autorreferencial, el dramaturgo crea un personaje, la viuda, consciente de su teatralidad, el cual introduce una o varias caretas: como actriz, las utiliza ella misma; como dramaturgo-director dirige a otros personajes para que las utilicen. Aparece, pues, el teatro dentro del teatro, así como la interpretación, deliberada o no, de otros papeles por parte de personajes que se vuelven actores, y que son observados por personajes que, a su vez, se vuelven espectadores. Los mirados, personajes-actores, los mirantes, personajes-espectadores y el archimirante, el espectador, se hacen presentes.

La perspectiva metateatral de la comedia se anticipa en el prólogo. La composición de “La viuda” está fechada entre 1599 y 1600 según la cronología de Morley y Bruerton. Mas, no será sino hasta 1620 cuando se publique en la “Parte XIV” de las comedias de Lope, junto con el prólogo. Dedicada a Marcia Leonarda, pseudónimo literario que dará el Fénix a su amante Marta de Nevaes, la comedia es mencionada por Lope como “espejo en que vuesa merced se tocará mejor que en los cristales de Venecia” (2001, 94). Lope desea que su amante recién viuda, joven y bella como la dama Leonarda, siga el ejemplo de esta viuda ficticia para poder amarlo a él sin necesidad de casarse ni de descuidar su honra:

Discreta fue Leonarda (así lo es vuestra merced y así se llama) en hallar remedio para su soledad, sin empeñar su honor; que como la gala del nadar es saber guardar la ropa, así también lo parece acudir a la voluntad sin faltar a la opinión (2001, 91).

El Fénix recomienda imitar los enmascaramientos de los que se vale la dama ficticia para satisfacer sus deseos. Martha, ya bajo la máscara de Marcia Leonarda, es instruida como actriz potencial de su propia vida por el dramaturgo y por su dama teatral. En esta

ocasión, el teatro, que ha imitado las costumbres, se convertirá, a su vez, en objeto de imitación por su lectora-espectadora ideal. Se asoma con sutileza la puesta en abismo.

Al inicio de la comedia Leonarda es presentada a través del tópico del ser-parecer ser: viuda reciente, decide no volver a casarse para entregarse a una vida “devota” de mujer “guardada”; sin embargo, revela también que su imagen de “viuda recatada” es pura apariencia; sus lecturas de devoción tienen el objetivo de castigar los deseos de una imaginación “antojadiza”:

LEONARDA. Al fin, después que los leo
y trato de devoción,
de alguna imaginación
voy castigando el deseo. (vv. 41-44)

Así, aparece su primera careta, y tras ésta, algunos destellos de su “ser”: un carácter con una imaginación exaltada y sin ninguna intención de ser controlado por nadie.

LEONARDA. Quiero ser una mujer,
que, como es razón, acuda
al título de viuda,
pues a nadie he menester. (vv. 81-84)

El uso de esta primera máscara parece obedecer no sólo a una decisión caprichosa. Leonarda habla de su esposo muerto con cierto tono afectivo al llamarlo «mi Camilo»; y también argumenta las razones por las cuales no le interesa casarse otra vez con ningún “mancebo destos de ahora”:

LEONARDA. Vendrá tarde; yo estaré
celosa, dará mi hacienda;
comenzará la contienda
desto de si fue o no fue.
Yo esconderé y él dará;
buscará deudas por mí. [...] (vv. 277-282)
Y que mientras más me postro,
me haga muy más apriesa
de dos títulos condesa,
Concentaina y Puñoenrostro.
Yo he dicho. (vv. 293-297)

Tras la máscara de “viuda recatada”, Leonarda evoca, probablemente, lo vivido en su matrimonio. De ahí la necesidad de mantenerse viuda, aún a pesar de que, en el fondo y

por su juventud, tenga deseos de estar con otros hombres. La viuda ya es conocida en Valencia debido a su aparente recato; su criada Julia se lo señala:

JULIA. [...] Los mozos están de forma,
que nadie a verte se atreve,
porque no hay quien no se eleve
si de tu vida se informa. (vv. 61-64)

Pero el amor no se hará esperar. En una salida a la iglesia, Leonarda queda encantada por un apuesto galán con el que intercambia miradas. Julia se burla de la máscara de recato de su ama:

JULIA. No sé qué tengo de hacer
de los libros y oratorio.
Pues ¿qué dirá Fray Lúis?
¿Y aquellas cosas tan altas?

LEONARDA. ¡Oh mujeres, cuantas faltas
hasta la prueba encubris!
¡Quién vio mi celo y mi pecho,
oh mancebo, antes de verte! [...] (vv. 621-628)
Pues remedio he de tener
sin perder mi punto y fama,
y he de aplacar esta llama
crüel.

JULIA. Todo puede ser. (vv. 639-642)

Leonarda se pondrá su segundo antifaz sobre el de viuda para poder gozar del galán sin compromiso.⁵⁹ Dama discreta e ingeniosa, se aprovecha de las Carnestolendas, “Ya ves cómo anda alterada / con sus máscaras Valencia”; y con ayuda de sus criados Celia y Urbán fragua un artificio para alcanzar a su nuevo Camilo:

LEONARDA. Pues con esta licencia,
ponte una ropa estremada,
y una máscara, y camina
a hablar aqueise galán,
y dile en disfraz, Urbán,
que una dama se le inclina,
y que le ama tiernamente,
y que la podrá gozar

⁵⁹ Recordemos que la honra estaba asociada a la opinión pública de una persona o un personaje.

como hoy te quiera esperar
del Real dentro en la puente.
Y si te dice que sí,
esta noche irás por él.

URBÁN. Luego ¿bien ha de ver él
adónde vives y a mí?

LEONARDA. No, que con máscara irás,
y para que nada note,
le pondrás un capirote
con que a casa le traerás. (vv. 773-790)

Leonarda prepara un montaje en el que los criados serán simultáneamente espectadores y actores, ella la directora y la actriz principal, al tiempo que dirigirá a su galán. La representación sucede durante el segundo acto. A mitad de la noche, Urbán sale por Camilo; entre tanto, la viuda y su criada disponen el rico escenario:

LEONARDA. Las telas y terciopelos
no sé si están bien colgados.

JULIA. Están, señora, estremados;
vuelve, por tu vida, y velos.

LEONARDA. En esa sala, ¿está bien
aquesa tapicería? (vv. 1211-1216)

Camilo y Urbán han llegado, y Leonarda y Julia se enmascaran:

LEONARDA. Dame la máscara presto,
y toma la tuya.

Para terminar su industria, la viuda porta una tercera máscara sobre las dos anteriores. En el tercer acto, Urbán es descubierto por Camilo durante una de las tantas idas a casa de su dama. Para no poner en peligro su honra, Leonarda envía a su criado a servir eventualmente a su prima, una dueña fea y vieja. Con ello, el galán cree que es con esta última con quien ha gozado durante esas misteriosas noches. A ojos de Camilo, el equívoco provoca el surgimiento de la nueva máscara: la estampa de la dueña:

FLORENCIO. ¿Tantas cruces te haces?

CAMILO. Pues ¿qué quieres,
viendo tan espantoso desengaño
deste mi encantamiento y aventura? (vv. 288-270)

En este primer intento de desenmascaramiento, Leonarda se tiende a sí misma una trampa metateatral. Desde la segunda máscara, es decir, la máscara de amante anónima, la viuda monta un escenario con la construcción de su obra enmarcada, así como unos actores, un director y unos espectadores en un ámbito espacial muy limitado: su casa. Esto hace que las posibilidades de que la descubra Camilo sean muy elevadas. El galán se deja guiar por la seducción del escenario fantástico en el que actúa; no obstante, hay una serie de señales a su alrededor que le dan pistas sobre el tipo de mujer con la que está. La descripción del espacio da un primer indicio:

CAMILO. Pues escalera subí,
ya estaré en el aposento.

LEONARDA. Dalde una silla al momento. (vv. 1263-1265)

[...]

CAMILO. ¿Quién es aquélla que habló?

URBÁN. Mi señora. (vv. 1268-1269)

Tras haberse dejado tocar las manos y el rostro por Camilo, Leonarda permite que se quite el capirote su galán; en cambio, ella y sus criados se enmascaran, y se le aclara al galán que está en casa de una dama protegida:

CAMILO. ¿Qué es esto?
¿Todos con máscara están?

LEONARDA. Tened las manos, galán;
que aquí no ha de haber más que esto.
En llegando a querer verme,
os harán mil pedazos. (vv. 1331- 1336)

Ante la impaciencia de Camilo, Leonarda manda traer un poco de comida para tranquilizarlo:

LEONARDA. Ahora bien, tráiganle aquí,
un poco de colación
con que amanse el corazón. (vv. 1383-1385)

Para terminar, la viuda ofrece al galán “joyas en valor de dos mil ducados”. Estas señales le indican a Camilo que está interactuando con una dama noble. Así, resulta que el galán no sólo es actor; al querer descubrir el escenario en el que actúa, también es espectador. La directora de escena no se percata de las consecuencias del inquieto comportamiento de su actor: en un espacio tan limitado e identificable como el de su casa, no tardará en deshacer la ilusión.

Finalmente aparece el último antifaz: la viuda logra confundir a Camilo con la identidad de su prima, la dueña. Pero lejos de mantenerlo como actor cautivo en su montaje, lo acerca cada vez más a la perspectiva de espectador: Leonarda le ofrece una grotesca visión de quien, supuestamente, es ella. Confundido entre lo que ha tocado y lo que ve, Camilo se inclina por la visión de la dueña; ofendido, el galán escribe un soneto en el que satiriza la imagen de su amante:

CAMILO. Vieja de Satanás, que a siete dieces
te enamoras, y gozas con hechizos
de mozos, por su mal, antojadizos,
con quien te haces niña y enterneces;
hoy vi tu antigua cara con dobleces,
tiznadas cejas y canudos rizos [...]. (vv. 2697-2729)

No conforme con lo sucedido, Leonarda piensa en un último enredo que no logra concretar: cita por última vez a su galán, y ahora más espectador que actor, Camilo aprovecha que Leonarda se quita la careta y entre sombras la descubre:

LEONARDA. Aunque os pierda, está en razón
que con luz no me gocéis.

CAMILO. Pues burlar a un caballero
tampoco, señora, es justo.
Daros quiero un gran disgusto.
Luz traigo, y veros espero. (vv. 2901-2906)

Sobre este tipo de situaciones metateatrales, Alfredo Hermenegildo comenta:

[...] 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 (1996, 128-129).

Las tres máscaras de Leonarda han aparecido en escena: la de viuda recatada, la de amante anónima y la de dueña. Observamos cómo se pone una sobre la otra, tratando de sepultar su verdadero rostro. Si bien, la comedia se desarrolla en pleno Carnaval, por tanto, se propician los ocultamientos, esta dama no se integra a su contexto. Su forma de usar cada antifaz resulta anticarnavalesca. En primer lugar, Leonarda se distancia del espíritu popular al distinguirse con la máscara de viuda recatada, no para destronarla, sino para asumirla. Con su supuesto luto, se distancia de la colectividad festiva de las Carnestolendas. En segundo lugar, al momento de carnavalizar su propia máscara de viuda a través de la de amante anónima, lo hace no en la plaza pública, sino en un espacio cerrado e individualizador, su casa. Con ello, contraviene una vez más las leyes del Carnaval: integrarse al destronamiento de la autoridad con la apropiación de la plaza pública. Finalmente, el equívoco de la máscara de dueña le trae consecuencias inesperadas: provoca que Camilo la satirice en un soneto, y que la descubra; aquí, el humor carnavalesco cede ante el humor destructivo de la sátira. Sus caretas, sobrepuesta una sobre la otra, no logran borrar las huellas de su verdadero rostro: el de una mujer viuda, desconfiada con los hombres, pero dispuesta aún a amar. Su teatro es tan íntimo y secreto que, lejos de ayudarlo a encubrir su identidad, la va revelando poco a poco sin que ella se percate. Leonarda no está en el contexto de vida social y anónima del Carnaval; en su lugar, juega “al teatro”. La viuda no toma en cuenta que, en el teatro las posiciones de los mirados y los mirantes pueden intercambiarse: así, Camilo crear su propio punto de vista sobre la representación en que actúa dirigido por su dama. Con ello, el galán actor, se convierte en espectador, descubre el engaño de su hermosa viuda, y de su futura esposa también.

3.3 *La dama boba*: el “archimirante” de Finea

La dama boba ha sido analizada por María M. Carrión desde el punto de vista del metateatro (1986). Su planteamiento se centra en la caracterización de Finea como un personaje que, en un principio ignora sus cualidades teatrales, y que, posteriormente, adquiere consciencia plena de su metateatralidad. A su vez, este proceso es paralelo al de su caracterización de “boba” e “ignorante” al inicio de la obra, y de “discreta” e “ingeniosa” hacia la última parte. La “lición de amor” que le da el galán Laurencio al enamorarla es lo que ocasiona el cambio de la dama. Por ello, Finea reconoce su teatralidad, así como las cualidades metateatrales que le permitirán cambiar su “drama”, para poder casarse con el galán causante de su prodigiosa transformación.

Según Carrión, Finea se convierte en un personaje metateatral cuando, una vez enamorada de Laurencio, se da cuenta de que su relación amorosa enfrenta dificultades (1986, 17): su padre, Otavio, la quiere casada con el galán Liseo, quien, si en la faceta de “boba” la desprecia, al escucharla ya discreta, sí la desea como esposa. Es decir, ante la decisión paterna de casarla con el galán equivocado, y al convertirse en una “dama discreta”, Finea se dispone a representar su propio drama mediante su legado de “bobería”: se fingirá “boba”, lo cual le permitirá establecer las condiciones idóneas para ejecutar su “teatro”, de modo que todas las partes queden conformes.

[Finea] se prepara para su gran representación, [...] y por medio del uso del metateatro deja de acatar reglas de juego establecidas (realidad) para imponer las suyas propias (fantasía). Plenamente consciente de las implicaciones de sus actos, ella decide concebir, escribir, dirigir y representar su propio drama (Carrión 1986, 21).

Así, cuando su padre le pregunta “¿no eres simple?”, ella contesta “Cuando quiero”. La dama mueve los hilos de “su trama” de tal forma que, sin ser descubierta, “desenamora” a Liseo, evita ofender a su padre, y logra concertar su casamiento con Laurencio; “ya no va a presentar la realidad ante los demás sino que va a representarla, añadiéndole la dimensión nueva de la fantasía, del metateatro” (Carrión 1986, 19).

Mi lectura de este juego metateatral se relaciona con el posible efecto que ello puede producir en el espectador. Como hemos visto, uno de los principales tópicos metateatrales del Siglo de Oro español es el del mundo como un escenario. Al ser el teatro el escenario

del mundo, éste incluye al espectador en un juego de atracción/repulsión con la realidad que se le representa, la cual se relaciona directamente con la suya propia por reflejo.

En *La dama boba*, el tópico aparece desplegado a lo largo de la trama. Finea es observada y catalogada por sus interlocutores constantemente, ya en su faceta de “boba”, ya en su faceta de “ingeniosa”. Como “boba”, el galán Leandro, Otavio y su hermana Nise la insultan: Leandro la llama “un roble, sin alma y discurso de razón, encogida, boba, indigna, imperfeta, bestia” (vv. 120-140); Otavio habla de su simpleza y de su bobería, la considera como “un caso duro”, “simple” (vv. 190-216), y Nise la llama “bestia”, “ignorante”, “loca” y justifica el que la maltrate su *maestre* Rufino (vv. 76-80).

Por otra parte, la faceta de “ingeniosa” también es observada por sus interlocutores: “Nise: Yo te vi menos discreta” (v. 1672); “Otavio: (*Aparte*) Luz va teniendo ya, y bien pienso / que si amor la enseñase, aprendería.” (vv. 1813-14); “Miseno: Y ya, pues habéis llegado / a ver con entendimiento / a Finea, que es contento / nunca de vos esperado, [...]” (vv. 2093-96)); “Turín: Porque es gallarda Finea / y porque el seso cobró / —pues de Nise no sé yo / que tan entendida sea— / será bien casarte luego” (vv. 2346-51).

Esto produce el efecto de que la acción de los personajes versa, principalmente, sobre lo que nuestra dama haga o deje de hacer. Lo anterior se puede explicar así: Lope parte de la caracterización por contraste entre la sabiduría de Nise y la bobería de Finea; no obstante, como señala Margit Frenk, el defecto de la última resulta descomunal, tanto para los otros personajes, como para el espectador.⁶⁰ Esta cualidad provoca en los demás personajes la actitud de “observadores” asombrados por el carácter de Finea. Esta perspectiva se extiende al espectador, quien es el principal observador: si el espectador se identifica con el punto de vista de los personajes, entonces puede entrar en la ilusión de la comedia. Es así como el teatro se convierte en el escenario del mundo del espectador durante la representación.

⁶⁰ Frenk observa que esta singularidad viene del uso que Lope hace de la *admiratio* en sus personajes. Así lo recomendaba López Pinciano: para causar la *admiratio*, el poeta debe tratar en la invención algún acontecimiento nuevo y raro, “en la historia, admirable, en la fábula, prodigioso y espantoso” (13). Véase Margit Frenk, “El personaje singular: un aspecto del teatro del Siglo de Oro” en *Del Siglo de Oro español*, (2007).

En el caso contrario, el t3pico se invierte, y, con ello, el espectador percibe lo que observa como ilusi3n, ficci3n, y por tanto, se puede distanciar.⁶¹ La anomalía, pues, en la caracterizaci3n de la dama se percibe por dos razones: la primera, porque tenemos el tratamiento c3mico de una dama noble,⁶² y la segunda, porque sus interlocutores la conciben de una forma despreciable. El espectador, al admirarse con este hecho, por un lado estar3 atento a lo que suceder3 con semejante situaci3n; por otro lado, podemos decir que, intuitivamente podría tener una doble perspectiva: asumir la postura de la “boba” y recibir los insultos de los dem3s personajes indirectamente, o ponerse del lado de ellos y despreciarla. Por supuesto, el espectador preferiría ponerse del lado de los otros personajes, pero con un matiz, el de la risa.

Por su parte, Finea logra incidir en la perspectiva que tienen de ella sus interlocutores, as3 como en la del espectador. Esto sucede mediante la posible producci3n de un efecto de distanciamiento/identificaci3n entre 3stos y la posici3n que ocupe ella, seg3n el caso: como boba, como ingeniosa o como boba/ingeniosa; con ello, el espectador desempeña un papel activo en su puesta en escena: al observar el drama que viven Otavio y los dem3s por tener una “dama boba” entre ellos, aqu3l se distancia de la ficci3n no s3lo mediante la burla de Finea, sino tambi3n burl3ndose de los conflictos que “la boba” genera en sus interlocutores. Pensemos, por ejemplo, en el momento en que Nise y su criada Celia observan las lecciones de las primeras letras que recibe Finea del maese Rufino, sin que ellos las hayan visto a3n. Con una serie de equívocos, Finea exaspera a su maestro, 3ste la golpea y provoca su agresi3n tambi3n. A su vez, Nise y Celia, lejos de reírse de lo sucedido, tienen que intervenir cayendo tambi3n en los equívocos:

FINEA.- ¡Ay perro, ¿Aquesto es palmeta?

RUFINO.- Pues, ¿qu3 pensabas?

FINEA.- ¡Aguarda!

NISE.- ¡Ella le mata!

⁶¹ Para el uso que hago de los t3rminos “identificaci3n” y “distanciamiento”, véase la nota tres del capítulo uno del presente trabajo.

⁶² El tratamiento c3mico de los personajes nobles de la Comedia ha sido estudiado por Ignacio Arellano en su artícuo “La generalizaci3n del agente c3mico en la comedia de capa y espada”. En el caso de *La dama boba*, este hecho hace que el personaje de Finea sea, efectivamente, admirable; y que, por tener un comportamiento extraordinario con respecto al decoro propio de una noble, el p3blico quede expectante de lo que suceder3 a lo largo de la trama.

CELIA.- Ya tarda
tu favor, Nise discreta.

RUFINO.- ¡Ay, que me mata!

NISE.- ¿Qué es esto?
¿A tu maestro?

FINEA.- Hame dado
causa. (vv. 353-358)

[...]

NISE.- No tienes razón:
Sufrir y aprender conviene.

FINEA.- Pues, ¿Las letras que allí están,
Yo no las aprendo bien?
Vengo cuando dicen *ven*,
y voy cuando dicen *van*.
¿Qué quiere, Nise, el maestro,
quebrándome la cabeza
con *ban*, *bin*, *bon*?

CELIA.- (¡Ella es pieza
de rey!)

NISE .- Quiere el padre nuestro
que aprendamos.

FINEA.- Ya yo sé
el Padrenuestro.

NISE.- No digo
sino el nuestro; y el castigo,
por darte memoria fue. (vv. 379-392)

En la escena siguiente, Celia y Nise observan y escuchan el disparate sobre el nacimiento de los gatitos de la gata Romana que Clara, criada de Finea, le viene a contar:

CLARA.- (*A Finea.*)
¡Topé contigo, a la fe!

NISE.- Ya, Celia, las dos amigas
se han juntado.

CELIA.- A nadie quiere
más, en todas las criadas. (vv. 399-402)

Al final de la escena, la reputación de Finea queda muy mal, pues, según Nise, no sólo es “boba” al expresarse, sino también al dejarse engañar por su propia criada:

NISE.- ¿Hay locura semejante?

CELIA.- ¿Y Clara es boba también?

NISE.- Por eso la quiere bien.

CELIA.- La semejanza es bastante;
aunque yo pienso que Clara
es más bellaca que boba.

NISE.- Con eso la engaña y roba. (vv. 493-499).

Otro momento más es cuando Liseo llega a casa de Otavio para conocer a su prometida. Su padre, que ya la conoce muy bien, le pide que se prepare para la representación de lo que no es: “OTAVIO: Mira, Finea, que estés / muy prudente y muy señora”. (vv. 905-6). Efectivamente, la presentación de Finea es un fracaso, pues no puede fingirse discreta, ni siquiera lo intenta. Dice Otavio en aparte, avergonzado ante el galán: “Quiero, pues no se reporta, / llevarle de aquí a Finea ” (vv. 974-75).

El efecto de distanciamiento tiene que ver con la risa: el espectador no sólo podría reírse de las boberías de Finea, sino también de cómo los interlocutores de la dama son ridiculizados por ella. Así, el espectador podría tomar distancia, pues no se identificaría ni con Finea ni con los personajes que la desprecian: se reiría, de este modo, tanto de la una como de los otros. El tópico del teatro como escenario del mundo se invierte, y la representación podría ser vista por el espectador sólo como una ilusión, como una fantasía de la que es ajeno gracias al distanciamiento por la risa: ajeno a la ilusión que se representa, puede reírse con libertad. En este punto, según Ubersfeld, el teatro es percibido como “una construcción imaginaria, y el espectador sabe que esta construcción queda radicalmente separada de la esfera de la existencia cotidiana” (1998, 34).

Así pues, tenemos, en primer lugar, la perspectiva que construyen los otros personajes de la comedia sobre Finea en un primer momento: la de esta dama como un ser

despreciable por su “bobería”. En segundo lugar, tenemos la doble perspectiva que crea Finea para el espectador a partir de sus propios actos de “boba”, y de la ridiculización que hace de sus interlocutores a través de estos actos. Con la primera perspectiva, el espectador ocupa el mismo lugar que los interlocutores, y, al igual que éstos, observa sólo a la dama como un ser “extraño”. Con la segunda perspectiva aparece un aspecto del metateatro: el teatro dentro del teatro. A saber, Finea rompe la perspectiva unívoca de sus interlocutores sobre ella, y la desdobra en dos planos: el primero es el de ella como una “boba”, el segundo corresponde a la perspectiva que ella crea sobre sus interlocutores; a través de sus “boberías”, los ridiculiza, y, con ello, los vuelve objeto de risa para el espectador. Así, los primeros observadores de Finea, es decir, los otros personajes, se convierten también en observados tanto por la ridiculización que ella hace de ellos, como por el espectador, es decir por el archimirante, que ahora se puede reír también de ellos.

3.4 El metateatro en *El Caballero de Olmedo*

En *El caballero de Olmedo* el metateatro se presenta de dos formas: una de ellas es desde la perspectiva del mundo como un escenario dispuesto, en primer lugar por un gran dramaturgo⁶³, en este caso se trata del propio Lope, y en segundo lugar por Fabia como directora de un montaje, y la otra como intertextualidad de *La Celestina*.

La primera forma se puede identificar por cuatro hechos: los tres más importantes corresponden a las premoniciones que tiene don Alonso de su destino funesto: la muerte del jilguero, la aparición de la sombra y el canto del labrador ya hacia el final de la obra; y el segundo corresponde al fingimiento de Inés como monja. Es decir, la muerte del héroe trágico es representada ante él mismo a través de su muerte metafórica en la lucha entre el jilguero y el azor; y después, con la aparición de la sombra como una figura dramática del destino fatal del héroe, así como con la evocación de la canción mítica del caballero de Olmedo. Igualmente, el fingido deseo de Inés por convertirse en monja para evadir su casamiento con don Rodrigo, se vuelve realidad una vez que ha muerto don Alonso.

Pero ¿cómo se explica esto desde el tópico medieval del *theatrum mundi*? Algunos aspectos de la concepción del héroe trágico en el teatro del Siglo de Oro permiten esta

⁶³ Para esta idea véase el apartado “el mundo es un escenario y la vida es sueño” del presente estudio.

interpretación. María Rosa Álvarez Sellers habla de la sublimación del sentimiento en el héroe trágico de la Comedia, sin referirse en específico, a la que aquí nos ocupa:

El sentimiento es el motor de la tragedia, pero se trata siempre de un sentir que no encuentra cabida en el marco de las normas sociales, de lo cual tiene conciencia el personaje. Ello convierte en ilícita la pasión y obliga a ocultarla, sin que pueda, no obstante, dejar de sentirse, y coloca a quien la sufre en una difícil situación: mantenerla en secreto (1996, 10).

Efectivamente, don Alonso corrobora esta afirmación:

ALONSO. No puede mi pensamiento
ni estar solo, ni callar;
contigo, Inés, ha de estar,
contigo hablar y sentir.
¡Oh, quién supiera decir
lo que digo en ausencia! (vv. 1078-1083)

La pasión irracional es una característica que hace de este personaje un tipo extraordinariamente complejo. Sin una razón evidente, el sentimiento amoroso que provoca Inés en don Alonso es el de la imposibilidad; ante este sentimiento, basado en una supuesta no correspondencia de parte de ella, don Alonso sufre, padece, se atormenta:

ALONSO. De los espíritus vivos
de unos ojos procedió
este amor, que me encendió
con fuegos tan excesivos.
No me miraron altivos,
antes, con dulce mudanza,
me dieron tal confianza;
que, con poca diferencia,
pensando correspondencia,
engendra amor esperanza.
Ojos, si ha quedado en vos
de la vista el mismo efeto,
amor vivirá perfeto,
pues fue engendrado de dos;
pero si tú, ciego dios,
diversas flechas tomaste,
no te alabes que alcanzaste
la vitoria, que perdiste,
si de mí solo naciste,
pues imperfeto quedaste. (vv. 15-30)

Entre su necesidad de ir a Olmedo a estar con sus padres y el sentimiento funesto que hay alrededor de su amor por Inés, don Alonso transita de Medina a Olmedo hasta que encuentra su muerte. En este sentido, dice Álvarez Sellers, “el héroe de la tragedia española del Barroco [...] es el personaje sin centro, el *fronterizo* en palabras de Eugenio Trías, el ser atrapado en el deber ser y el querer, enfrentado a un mundo de absolutos contra el que toda individualidad se estrella” (1996, 14). El constante sentimiento de fatalidad que acompaña a este héroe podemos entenderlo gracias al título de la pieza: *El caballero de Olmedo*. La tragedia comienza desde allí, pues este título se refiere directamente a la tradición de una leyenda y de una canción popular, que se pueden rastrear a partir de principios del siglo XVII en dos fuentes: un baile y un melodrama anónimo.⁶⁴ Al respecto, Robert Pring-Mill comenta que Lope sabía del conocimiento que tenía la gente de la canción; así, el Fenix decidió usarla como el tema que desata la acción de la comedia. Con el título, pues, el auditorio ya sabía que la comedia era trágica y que moriría un caballero de Olmedo:

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

En la primera escena, el auditorio habrá identificado a don Alonso como el caballero que iba a morir. A Lope le interesaba crear una gran expectativa en su público; la muerte de don Alonso, pues, es un asunto del destino, marcado por el título de la comedia. Lo interesante para el auditorio era observar cómo acontecería esa muerte en el teatro.

Ahora bien, los avisos de muerte comienzan, también, en el inicio de la comedia y se siguen a lo largo de toda ella. Don Alonso aún no ha sido rechazado por su amada, y ya siente que hay algo de fatalidad en ese amor, y que no se realizará. Ya mediante la ironía trágica en su propia voz, ya mediante su muerte metafórica con el sueño del jilguero, ya mediante la ilusión teatral, a este héroe trágico se le va presentando una serie de presagios de muerte, de mayor intensidad cada vez.

Si consideramos el tema del presente estudio y el tema que provoca Lope para su comedia, podemos decir que el gran dramaturgo, en este caso, Lope, ha dispuesto el escenario para el papel que debía representar don Alonso, el caballero de Olmedo: el del

⁶⁴ Véase la nota de Margit Frenk, “El ‘Canto del caballero’ y el Caballero de Olmedo” (1973, 101-104).

camino hacia su propia muerte. Así, expectante ante cómo sucederá ese final, el auditorio seguirá a este personaje mítico durante la representación de su inexorable sendero. Don Alonso, pues, representa magistralmente el papel que le ha asignado su dramaturgo.

En primer lugar, el hechizo de amor por la mirada de Inés, y la pasión irrefrenable que ello ha despertado en este héroe son el inicio de los avisos de su muerte. En los siguientes versos, el caballero imagina que la mirada de su amada le habla pidiéndole evitar su destino: el de su muerte camino a Olmedo:

ALONSO: [...]

Mirándome sin hablarme,
parece que me decía:
«No os vais, don Alonso, a Olmedo,
quedaos agora en Medina» (vv. 131-134).

Como vimos, la perspectiva del metateatro puede explicar este funcionamiento con la idea del papel que tiene don Alonso previamente asignado desde el título por su dramaturgo, para representar, así, en el escenario del mundo. El caballero, pues, será aquel personaje del cantar. La caracterización adecuada para que don Alonso cumpliera con el trazo de su destino está dada por la presencia de la melancolía como enfermedad por el amor de Inés. Este hecho parece inexplicable en don Alonso, puesto que la melancolía de los enfermos de amor es causada por el rechazo de la amada, y en este caso, Inés corresponde al amor de su caballero.⁶⁵ Es debido a esta melancolía que se turban los sentidos del personaje, principalmente, en lo que se refiere a la mirada. Este estado es el que le provocará a don Alonso la sensación constante de la fatalidad, y hará que se precipite con sus acciones hacia su muerte. Fabia observa la turbación de los sentidos en el semblante de don Alonso, acaso como una señal que puede convocar a la fatalidad:

FABIA: El pulso de los amantes
Es el rostro. Aojado estás (vv. 55-56)

Parece que este estado melancólico, hace que el caballero elija un camino inadecuado para cumplir su amor con Inés: en lugar de presentarse ante el padre de su amada y anunciar su enamoramiento, elige mantener en secreto este amor y, además, acudir a una alcahueta para acercarse a Inés. Si éste es un error por el cual don Alonso es

⁶⁵ Véase Pedro Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media* (1989, 57-84).

castigado, la forma del castigo se anticipa con el metateatro a través de tres hechos sucesivos: el fingimiento de Inés en el primer acto, la muerte del jilguero en el segundo, y la aparición de la sombra en el tercero.

El primero sucede cuando Fabia, Tello e Inés montan un teatro ante don Pedro, padre de la dama, con el objetivo de fingir que ella quiere convertirse en monja, y, así, evitar que la casen con don Rodrigo. Para comenzar, tenemos un teatro dentro del teatro, cuya realización está a cargo de estos personajes; asimismo, esta broma pueril es la representación anticipada de lo que, más adelante, se cumplirá: en efecto, tras la muerte de don Alonso, Inés se hace monja.

El “teatro” de Inés resulta esporádicamente exitoso. Si bien esta farsa contrasta con lo trágico, para Pring-Mill resulta opacada ante la serie de premoniciones fatales, inducidas por el tema de la canción que ha escogido Lope para su tragicomedia:

INÉS. Rezando, señor, he estado,
por lo que dijiste ayer,
rogando a Dios que me incline
a lo que fuere mejor.

PEDRO. Cuando para ti mi amor
imposibles imagine,
no pudiera hallar un hombre
como don Rodrigo, Inés.

INÉS. Así dicen todos que es
de su buena fama el nombre;
y habiéndome de casar,
ninguno en Medina hubiera,
ni en Castilla, que pudiera
sus méritos igualar.

PEDRO. ¿Cómo habiendo de casarte?

INÉS. Señor, hasta ser forzoso
decir que ya tengo esposo,
no he querido disgustarte.

PEDRO. ¡Esposo! ¿Qué novedad
es ésta, Inés?

INÉS. Para ti
será novedad, que en mí
siempre fue voluntad.

Y, ya que estoy declarada,
hazme mañana cortar
un hábito, para dar
fin a esta gala escusada; (vv. 1173-1198)

[...]

PEDRO. ¿Eres tú quien habla, o quién?

INÉS. Esto es hacer, no es hablar. (vv. 1213-1214)

Ante el engaño de Inés a su padre, don Alonso experimenta, una vez más, la sensación de lo funesto:

INÉS. Pésame de haberle dado
disgusto.

ALONSO. A mí no me pesa,
por el que me ha dado el ver
que nuestra muerte conciertas.
¡Ay Inés! ¿Adónde hallaste
en tal desdicha, en tal pena,
tan breve remedio? (vv. 1251-1257)

Después de esto, don Alonso tiene dos encuentros cabales con su propia muerte: la muerte del jilguero, y el inesperado encuentro con su propia sombra. Entre el sueño y la vigilia, don Alonso sigue sintiéndose turbado:

ALONSO. [...]
Y estando al aire trinando
de la pequeña garganta
con naturales pasajes
las quejas enamoradas,
sale un azor de un almendro,
adonde escondido estaba,
y como eran en los dos
tan desiguales armas,
tiñó de sangre las flores,
plumas al aire derrama.
Al triste chillido, Tello,
débiles ecos del aura
respondieron, y, no lejos,
lamentando su desgracia,
su esposa, que en un jazmín
la tragedia viendo estaba (vv. 1778-1783).

Tenemos aquí también un teatro dentro del teatro, puesto que don Alonso ha visto, cual espectador, representar su propia muerte en la lucha entre estos pájaros. No lo sabe aún, pero lo siente. Después, viene el encuentro con la sombra; podríamos decir que, tras la muerte metafórica en la escena del jilguero, se le aparece al caballero su sombra para confirmarle que, como el jilguero, será asesinado dentro de poco.

ALONSO. ¿Cuándo querrá Dios, Inés,
que estemos juntos los dos? (vv. 2250-51).
[...]

Al entrar, una SOMBRA con una máscara negra y sombrero, y puesta la mano en el puño de la espada, se le ponga delante.

ALONSO. ¿Qué es esto? ¿Quién va? De oírme
no hace caso ¿Quién es? Hable.
¡Qué un hombre me atemorice,
no habiendo temido a tantos!
¿Es don Rodrigo? ¿No dice
quién es?

SOMBRA. Don Alonso.

ALONSO. ¿Cómo?

SOMBRA. Don Alonso.

ALONSO. No es posible.
Mas otro será, que yo
soy don Alonso Manrique...
Si es invención, ¡meta mano!
Volvió la espalda. Seguirle
desatino me parece.
¡Oh imaginación terrible!
Mi sombra debió ser...
Mas no, que en forma visible
dijo que era don Alonso.
Todas son cosas que finge
la fuerza de la tristeza,
la imaginación de un triste. (vv. 2257-75)

Así pues, la metateatralidad se puede plantear como sigue. Mediante la máscara, la sombra representa a don Alonso muerto; ése es su destino, y su papel está siendo representado en función de esa metarepresentación, en la que se le muestra su propia muerte, y que es trazada por su dramaturgo. Tenemos, pues, un teatro dentro del teatro, en

el que la obra marco corresponde a la acción de don Alonso dirigida hacia su propia muerte, y, en este caso, la obra enmarcada, que corresponde a la sombra enmascarada representando a don Alonso muerto. El “gran dramaturgo” pone al caballero como el espectador o el mirante de su propia muerte, la sombra es el mirado representando un espectáculo funesto que don Alonso sólo puede sentir, intuir, seguir, buscar, pero no comprender. Así, la trama del *Caballero de Olmedo* se subordina al tema de la canción. Sólo allí, en la figura mítica del caballero de la canción, está la causa del comportamiento irracional de don Alonso en la obra de Lope.

Pero los presagios no acaban aquí. Después de la aparición de la sombra, que ocurre justo antes de que parta don Alonso solo a su último viaje, su muerte se le representa camino hacia Olmedo por última vez en la voz cantada de un labrador, a la manera de un coro trágico:

Canten desde lejos en el vestuario, y véngase acercando la voz, como que camina.

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo.

ALONSO. ¡Cielos! ¿Qué estoy escuchando?
Si es que avisos vuestros son,
ya que estoy en la ocasión,
¿de qué me estáis informando?
Volver atrás, ¿cómo puedo?
Invención de Fabia es,
que quiere, a ruego de Inés,
hacer que no vaya a Olmedo.

LA VOZ. Sombras le avisaron
que no saliese,
y le aconsejaron
que no se fuese
el caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo. (vv. 2374-92)

Lo inquietante de este último aviso es la mención que hace el labrador de Fabia, aquélla de quien escuchó la canción:

ALONSO. ¿Quién esa canción te ha dado,

que tristemente has cantado?

LABRADOR. Allá en Medina, señor.

ALONSO. A mí me suelen llamar
el Caballero de Olmedo,
y yo estoy vivo...

LABRADOR. No puedo
deiros deste cantar
más historias ni ocasión
de que a una Fabia la oí.
Si os importa, yo cumplí
con deiros la canción.
Volved atrás, no paséis
deste arroyo (vv. 2398-2410).

Esto quiere decir que no sólo Lope aparece como el manipulador del destino de su personaje teatral. Ahora tenemos otro personaje metateatral que funciona dentro de la ficción como director: Fabia. Si hacemos caso al labrador, podríamos pensar lo siguiente: una vez que Fabia identifica el “ahojamiento” de don Alonso, acaso ha podido prever su muerte; por ello, la alcahueta ha hecho un montaje de señales funestas para don Alonso, con el objetivo de evitar su partida, y lograr reunir, así, a los amantes; este montaje consta de dos momentos: la aparición de la sombra y el canto del labrador. El labrador lo confirma. Así, Fabia es un personaje fundamental como artífice de estos sucesos para cumplir su trabajo como alcahueta. Sus artimañas, por supuesto, son herencia directa de su antecesora, Celestina.

De esta manera, el teatro dentro del teatro se anticipa y representa a manera de premoniciones puestas allí, en primer lugar por el gran dramaturgo, Lope de Vega, quien, al final lleva al caballero a su muerte, y en segundo lugar por Fabia, cual directora que crea un artificio que fracasa, pero cuyo cierre final es magistral desde el punto de vista del mito creado por la canción popular. Mediante la intervención de Fabia, sobre todo en la forma en la que aparece la canción del caballero, primero en su voz, y luego en la del labrador, podemos decir que Lope hace una teatralización del mito del caballero. Tenemos, así, la muerte de un héroe trágico bastante inusual.

Por su parte, Inés representa su propio papel en este “drama”, cuya contribución convoca el destino de su caballero al fingir ante su padre:⁶⁶

INÉS. Rezando, señor, he estado,
por lo que dijiste ayer,
rogando a Dios que me incline
a lo que fuere mejor.

El teatro dentro del teatro: *La Celestina*

Recordemos que, según Catherine Larson, la intertextualidad es uno de los modos en que puede aparecer el metateatro. Una vez que el público, dice la estudiosa, reconoce la presencia de otros textos, se crea una distancia estética; con ello, se interrumpe el mundo ficticio creado en escena, y se interroga la autoridad misma de la literatura:

Cuando los dramaturgos del Siglo de Oro desafiaron las formas tradicionales del teatro, interrogaron el orden social de su época o crearon artificios de exceso, tomaron decisiones que iban a afectar a su público de maneras bien específicas (1018).

En el caso del *Caballero de Olmedo*, cuando aparece la intertextualidad de *La Celestina*, no sucede esto; más bien, podríamos decir que Lope está homenajeando el diálogo celestinesco, uno de sus referentes privilegiados. Asimismo, el Fénix está anunciando al espectador el tono tragicómico de la comedia, así como el final funesto de los amantes; en este caso, se trata sólo de la muerte del caballero.

La intertextualidad de *La Celestina* en *El Caballero de Olmedo* se puede leer desde la autoconsciencia teatral, y a través del juego metateatral de la puesta en abismo. Estos dos aspectos funcionan entre el primer acto y el segundo de la tragicomedia lopesca. La autoconsciencia teatral entra en juego, en un primer momento, cuando Lope evoca, deliberadamente, y para que así lo identificara su auditorio, a *La Celestina* en las acciones del primer acto (primer encuentro entre don Alonso e Inés, la melancolía de don Alonso ocasionada por este encuentro, el llamado que hace a la alcahueta Fabia para que interceda

⁶⁶ Melibea también convoca a su destino funesto con ironía al confesar su pasión por Calisto ante Celestina. No obstante, a diferencia de Inés, la hija de Pleberio revela cierta consciencia sobre la posibilidad del cumplimiento del destino: “MELIBEA. O, ¡cómo me muero con tu dilatar! Di, por Dios, lo que quisieres, haz lo que supieres; que no podrá ser tu remedio tan áspero que yguale con mi pena y tormento. ¡Agora toque mi honrra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo! Aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón, te doy mi fe ser segura y, si siento alivio, bien galardonada”. (10-2, 432).

por él). Esta imitación deliberada se refleja o se desdobra, a su vez, en el segundo acto: cuando los personajes también evocan deliberadamente, como su dramaturgo, el diálogo celestinesco y lo imitan. El efecto que esto genera corresponde al de la puesta en abismo.

Asimismo, dentro de estos dos aspectos, podemos analizar dos elementos más: el juego de la representación de papeles y las referencias a la literatura. *La Celestina* está presente en *El caballero de Olmedo*, como dijimos, durante el primer acto: desde las primeras escenas, aparece con la alcahueta Fabia, así como con la evocación de algunas escenas de la *Tragicomedia*. Éstas corresponden a la intervención de Celestina entre Calisto y Melibea para provocar su encuentro, así como a las escenas en las que Pármeno y Celestina se reconocen y evocan a Claudina. Por ejemplo, de la misma manera en que Calisto recibe a Celestina con gran júbilo por ser la “medicina de su mal”, también don Alonso lo hace con Fabia:

La Celestina:

CALISTO. ¿Qué hazes, llave de mi vida? ¡Abre! ¡O Pármeno ya la veo! ¡Sano soy, vivo só! ¡Miras qué reverenda persona, qué acatamiento! Por la mayor parte, por la filosofía es conocida la virtud interior. ¡O vejez virtuosa! ¡O virtud envejecida! ¡O fin de mi deleitosa esperanza! ¡O salud de mi pasión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte! (1-9, 250).

El caballero de Olmedo:

DON ALONSO. Tello, ¿es la madre?

TELLO. La propia.

DON ALONSO. ¡Oh Fabia! ¡Oh retrato, oh copia
de cuanto naturaleza
puso en ingenio mortal!
¡Oh peregrino doctor
y para enfermos de amor
Hipócrates celestial!
Dame a besar esa mano,
honor de las tocas, gloria
del monjil. (vv. 39-48)

Así, alrededor del encuentro entre los enamorados, tenemos algunos momentos más de intertextualidad metateatral. Un ejemplo más es cuando Celestina llega a casa de Melibea, y Lucrecia informa a Alisa sobre los oficios de la vieja, pues la madre de Melibea

no la reconoce. Este momento tiene la misma forma en la obra de Lope: como Lucrecia a Alisa, Ana, la criada, debe aclarar a las damas, Leonor e Inés, quién es Fabia:

La Celestina:

LUCRECIA. ¡Jesú, señora! Más conocida es esta vieja que la ruda. No sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechizera, que vendía las moças a los abades y descasava mil casados.

ALISA. ¿Qué oficio tiene? Quiçá por [aquél] la conoceré mejor.

LUCRECIA. Señora, perfuma tocas, haze solimán, y otros treinta oficios. Conoce mucho en yervas, cura niños, y aún algunos la llaman la vieja lapidaria (4-3, 303).

El caballero de Olmedo:

ANA. Aquí, señora, ha venido
la Fabia... o la Fabiana.

INÉS. Pues ¿quién es esa mujer?

ANA. Una que suele vender
para las mejillas grana
y para la cara nieve (vv. 246-251).

El metateatro aquí funciona con el hecho deliberado por parte de Lope de imitar con el teatro a una obra que está colmada de teatralidad, y que anticipa lo que sucederá también en la suya: la muerte trágica, en este caso, del caballero. En el segundo acto, la referencia a *La Celestina* es directa y aparece explícita en voz de los personajes:

ALONOSO. Llama, que es hora.

TELLO. Yo voy.

ANA. ¿Quién es?

TELLO. ¡Tan presto! Yo soy.
¿Está en casa Melibea?
Qué viene Calisto aquí.

ANA. Aguarda un poco, Sempronio (vv. 1001-5).

El metateatro es evidente: sin previo aviso, Tello lo introduce al preguntar por Melibea en nombre de Calisto; por su parte, Ana recuerda y recrea también los momentos

celestinescos al llamar al criado de don Alonso, “Sempronio”. Como vemos, el teatro dentro del teatro aparece deliberadamente, al menos, en los criados.

Podemos observar, pues, el juego metateatral que se produce entre la evocación que hace Lope de *La Celestina* durante el primer acto y su aparición directa en el segundo, mediante el teatro dentro del teatro. Cuando los personajes del *Caballero* evocan a los celestinescos, se crea un juego de espejos entre el Lope dramaturgo que anticipa la presencia del diálogo celestinesco en el primer acto, y el hecho de que, en el segundo acto, sean los personajes los que toman las situaciones celestinescas y las recreen conscientemente.

CAPÍTULO III: La metateatralidad en *La Dorotea*

El estudio de *La Dorotea* no es sencillo, pues se trata de una obra de construcción heterogénea. Es decir, su tejido es un lugar de encuentro entre diversos elementos de los géneros literarios. Me interesa revisar, principalmente, tres de estos elementos: el diálogo en prosa, la teatralidad y la narración. Pero el énfasis de mi investigación se centra, como hemos visto, en la teatralidad y la metateatralidad.

En general, estos dos mecanismos pueden identificarse en los personajes, así como en diversas y numerosas situaciones y escena en esta *acción en prosa*, como su nombre lo dice. Esa teatralidad se manifiesta como metateatralidad en los casos de tres personajes en los que me voy a detener especialmente, cuya particularidad radica en que ellos son el eje de la acción: Dorotea, Gerarda y Fernando. Delinearé la trayectoria de cada uno de ellos a propósito de los que considero como principales elementos de metateatralidad: autoconsciencia teatral, teatro dentro del teatro y representación de un papel dentro de otro.

Por otro lado, el seguimiento de estas tres trayectorias resulta complejo debido a que, estamos ante una obra que se actúa y se cuenta por parte de los personajes. Es decir, como en el teatro, la historia se desarrolla a través de la palabra hecha acción; pero también los personajes hacen pausas reflexivas y relatan —principalmente Fernando, y en algunos momentos Dorotea— lo que les ha sucedido. Dichas intermitencias entre la acción, la reflexión y la narración dificultan la lectura de *La Dorotea*: por este hecho en sí mismo, y porque este hecho ubica a los personajes en una percepción de su propia “vida” muy subjetiva. Es decir, hacen, reflexionan y cuentan a su antojo, de manera que caen en contradicciones u omiten información de la historia. Las consecuencias de ello son que, en ocasiones, su comportamiento parece incomprensible. En ciertos momentos, el lector puede no entender lo que está sucediendo o, incluso, pensar en que hay inconsistencias por parte de Lope. Pero no es así, en el análisis lo veremos con detenimiento.

Es por estas dificultades que me permito poner un breve resumen del argumento de *La Dorotea*. Dorotea y Fernando comienzan el fin de su relación; este hecho pasa por distintas situaciones, en las cuales intervienen varios factores: la ambición de la alcahueta Gerarda y de la madre Teodora, las diferencias entre Fernando y Dorotea, y el interés de don Bela por Dorotea, así como el de Marfisa por Fernando. Al final, la relación termina, pero sin que se cumpla el objetivo de ningún personaje: Gerarda y Teodora no satisfacen su

ambición, pues Dorotea y don Bela ni se amanceban ni se casan. La alcahueta muere en un accidente absurdo. Don Bela es asesinado. Marfisa se casa con otro hombre. Fernando se marcha en busca de una vida nueva, y Dorotea piensa en recluirse en un convento.

Pero lo verdaderamente complejo de *La Dorotea* es el tratamiento intermitente de un tiempo que, entre acciones e intervalos narrativos, nos presenta a unos personajes que nos cuentan sus “verdades a medias”. Es decir, no nos enteramos bien a bien de lo que hacen, salvo después de varias relecturas.

Así pues, las acciones de los personajes (concretamente de Dorotea y Fernando) se desarrollan de la siguiente manera: Cuando *La Dorotea* comienza, Fernando y Dorotea llevan cinco años de relación amorosa. El transcurso lineal de sus amores se interrumpe por las ambiciones de Gerarda y Teodora, así como porque Dorotea reflexiona sobre el pasado y las expectativas de este amor. Pero, en buena medida, es la presencia de don Bela en la vida de Dorotea lo que trastoca y, finalmente, lleva a su término la relación entre Fernando y Dorotea. Esto es, Dorotea le anuncia a Fernando el fin de su relación por causa del plan que Gerarda y Teodora están preparando para separarlos, y para que ella se amancebe con don Bela. Indignado y despechado, Fernando se marcha a Sevilla, y es durante su ausencia —cuya duración va de uno a dos meses— que Dorotea acepta e inicia el trato amoroso con el rico y enamorado indiano. A su regreso, Fernando se entera de esto por voz de su amigo Ludovico, a quien ha encargado estar pendiente de Dorotea en su ausencia. Por ello, Fernando se siente terriblemente celoso y va a buscar a Dorotea. Fernando y don Bela coinciden en un rondín nocturno por la casa de su amada, y allí mismo tienen un duelo en el que Fernando, evidentemente por su juventud, sale ileso frente al maduro indiano, pues lo hiere. Dorotea sigue tratándose con don Bela, y pasa algún tiempo hasta que ella y Fernando se encuentran de súbito en el Prado: se reprochan, se perdonan y, una vez más, se juran amor. Pero no hablan nunca de que Dorotea deje a don Bela. Más adelante, nos enteramos por voz de Julio de que, en efecto, en un lapso de varios meses, mientras Dorotea sigue su relación con don Bela, al mismo tiempo, se ve con Fernando, supuestamente, a espaldas de su familia y en condiciones muy deshonorosas para el joven galán: Fernando se ve obligado a disfrazarse de mendigo para poder ver a Dorotea en su casa, incluso estando don Bela presente. Fernando se humilla al extremo, cuando, en una de sus visitas como mendigo a la casa de su amante, se ve obligado a postrarse bajo la reja de

una de las ventanas de la casa, mientras Dorotea, asomada en la reja, lo mira desde arriba, y con ello lo pisa de manera simbólica. Ella ayuda a Fernando dándole joyas y dinero proveídos por don Bela. A propósito de ciertos reclamos de Marfisa y del abandono en el que Fernando la tiene por su pasión hacia Dorotea, Fernando reflexiona sobre su deshonroso papel de “segundón” en este nuevo episodio de su amor con Dorotea, y piensa en una posible venganza. Por esto, Dorotea siente el alejamiento de su amante y sospecha, celosa, la presencia de Marfisa en medio de los dos. El momento de la venganza se realiza, pero no por obra de Fernando, sino por un equívoco de papeles cruzados entre Marfisa, Dorotea y él. Así, Fernando y Dorotea se separan para siempre. Al mismo tiempo, la relación entre don Bela y Dorotea se enfría cada vez más. Finalmente, don Bela, muy melancólico y taciturno por el distanciamiento de Dorotea, muere asesinado.

Por su parte, la presencia de Gerarda en esta historia es fundamental, pues funciona como el hilo conductor que hilvana y conecta las relaciones entre este triángulo amoroso: es ella quien inicia esta historia al ver a don Bela “beber los vientos por Dorotea” e idear todo un plan para cambiar el destino de los jóvenes amantes e introducir al indiano en esta historia. Las dos cosas suceden, pero momentáneamente. Entre los apasionamientos de Fernando y Dorotea, las extravagancias de don Bela y los devaneos de Gerarda, ocasionados por la codicia y por su afición al vino, la alcahueta pierde el hilo conductor de una historia que ella comienza a conducir, pero que no logra acabar como esperaba. Al final, la alcahueta muere en un accidente absurdo y risible debido a su afición por el vino: se resbala al ir apresurada por una jarra de vino.

Ahora bien, el diálogo de *La Dorotea* inicia *in medias res* con una plática acalorada entre la alcahueta Gerarda y Teodora, madre de la heroína. La conversación trata de las razones por las cuales Dorotea debe dejar a su joven amante Fernando y entregarse al rico indiano don Bela. En esta primera escena nos enteramos de que la relación amorosa con el joven galán ha durado cuatro años y es conflictiva; por ello se habla de los beneficios que ofrece el nuevo galán para las mujeres doroteicas: Dorotea, Teodora y Gerarda. El planteamiento ágil del asunto en voz de Gerarda, muy al estilo de la Comedia nueva, deja claro que la acción se desata debido a la intervención de la vieja en la vida de los jóvenes amantes:

GERARDA.- Yo, amiga, vuestro bien miro, vuestra honra y la de esa pobre muchacha, que mañana se marchitará como rosa, y buscaréis dineros para curarla; que esto le dejará don Fernandillo, y no los juro y regalos del indiano (1-1, 22-25).

Si estuviéramos ante una comedia, podríamos decir que es de capa y espada por el planteamiento del asunto: el tema es amoroso, el lugar, Madrid, tenemos dos damas (Dorotea y Marfisa) y dos galanes (Fernando y don Bela).⁶⁷ Podríamos prever, más o menos, cuál será el final y estaríamos expectantes para deleitarnos con el arte de Lope en la disposición y la resolución de la trama: la unión final de la dama y el galán protagónicos, con el correspondiente casamiento; o surgirá una nueva y satisfactoria relación para Dorotea con el indiano, y Fernando se casará con una segunda dama, en este caso, Marfisa.

Si el asunto es sencillo y predecible a la manera de la comedia de capa y espada, entonces ¿por qué la *acción en prosa* se alarga tanto? Porque, a diferencia de los personajes de la Comedia, cuya acción aparece trazada desde el inicio de la trama para cumplir el objetivo de la representación en tres actos, los personajes doroteicos se pierden en su propia historia, la construyen, la destruyen y la vuelven a construir una y otra vez, diluyendo así el esquema de la Comedia.⁶⁸ Su objetivo no es predecible ni está trazado desde el inicio por el dramaturgo; el trazarlo está a cargo de los personajes. A partir de sus acciones del pasado hacen pausas reflexivas, en las que planean su siguiente curso de acción, y así incesantemente; al tener esta perspectiva del pasado y de lo que vendrá, se saben como actores y autores de su propio drama. Esta cualidad de pensamiento es la que prolonga la trama, es la que causa la sensación abismal de la diégesis, es la que desvanece la posibilidad de un curso lineal y sintético de la acción. En *La Dorotea* no podemos entender a los personajes y la forma en que habitan su propio drama sino después de hacer varias lecturas de la obra.

Por su parte, hemos visto ya que en los personajes de la Comedia lopesca, la autoconciencia teatral es, sobre todo, de índole práctica, no son meditabundos como los

⁶⁷ Recordemos que, en general, en la Comedia nueva de Lope, la presencia de las alcahuetas es muy escasa, salvo en casos contados. Por ejemplo, en *La ingratitud vengada* o, por supuesto, *El caballero de Olmedo*. Asimismo, sabemos muy bien que la presencia constante de Gerarda en *La Dorotea* es de raigambre celestinesca.

⁶⁸ Al respecto, Jesús G. Maestro apunta lo siguiente: “La fábula [de la comedia] lopesca sigue, pues, desde un punto de vista funcional, los imperativos lógicos de causalidad y verosimilitud recomendados por la tradición del pensamiento aristotélico, dentro del cual Lope de Vega escribe la mayor parte de su teatro” (2009, 278).

doroteicos.⁶⁹ Es cierto que, en numerosas ocasiones las comedias comienzan *in medias res*, como *La Dorotea*, con galanes y damas que se mueven en la trama por causa de situaciones deshonorosas de su pasado. Pero se trata, con frecuencia, de un pasado inmediato, que se resuelve en función del restablecimiento convencional de la honra, y que requiere de un buen enredo para terminar con una solución pragmática y satisfactoria para los personajes, así como deleitosa para el oyente. Sobre ello, Jesús G. Maestro comenta:

De las diferentes formas de lenguaje existentes en el discurso dramático — soliloquio, monólogo, diálogo y aparte—, la comedia nueva, tal como la concibe Lope de Vega, no dispone que ninguna de ellas sirva de expresión a la experiencia subjetiva del personaje teatral. Desde este punto de vista, la dramaturgia de Lope confirma, en el dominio del teatro español del siglo XVII, una de las características más representativas de la poética de la Antigüedad, consiste en reducir las funciones del personaje teatral a una sola y única, cual es la expresión de una *acción exterior* al sujeto, utilizando para ello todos los sistemas de signos, verbales y no verbales, que pueden adquirir sentido en el texto y en la representación teatrales (2009, 281).

Así, “el sujeto dramático queda reducido a un actuante, que desempeña en la fábula, a la que está sometido desde la lógica de la causalidad y la verosimilitud, un papel meramente funcional.” (2009, 276). Por ello, dice G. Maestro, lo que determina a los personajes de la Comedia es su naturaleza espectacular, sobre la cual no reflexionan en ningún sentido. Debido a ello y por la naturaleza misma del teatro, la aparición del metateatro en la Comedia lopesca es evidente, sobre todo a partir de dos elementos esenciales: el teatro dentro del teatro y la representación de más de un papel por parte de un solo personaje.

En cambio, la metateatralidad en *La Dorotea* es evidente en ciertas situaciones, pero en otras no. Esto se debe a que la *acción en prosa* no es teatro. Se trata aquí de un extenso diálogo prosístico, que, sin embargo, tiene una división dramática correspondiente a la del teatro clásico.⁷⁰ Asimismo, este diálogo posee un alto contenido de teatralidad que se extiende, en más de una ocasión, hacia la metateatralidad. Pero resulta complejo identificar la metateatralidad. Independientemente de la presencia de la teatralidad, las constantes rupturas en la continuidad de la acción por parte de los personajes crean digresiones que, en

⁶⁹ Tampoco lo son los personajes de la Comedia *palliata*.

⁷⁰ Lope habrá pensado para *La Dorotea* en la división en cinco actos “que los humanistas de fines del siglo XV y principios del XVI, lectores del comentario de Donato sobre Terencio y de los versos de Horacio sobre la teoría del teatro, impusieron entonces a la teoría antigua” (Russell 2001, 45).

apariciencia, son sólo de carácter narrativo. Así, se detiene la secuencia temporal de las acciones, y el texto se desplaza de un nivel teatral a un nivel narrativo.

Por otro lado, en ocasiones el movimiento ágil e ingenioso de los personajes de la Comedia lopesca aparece en los de la *acción en prosa*, y con ello, también situaciones metateatrales. Pero, si bien estos personajes tienen consciencia de la espectacularidad, sus acciones se desarrollan entre intervalos de sucesiones ágiles y pausas reflexivas.

A propósito de *La Celestina*, podemos decir que sus personajes poseen también la cualidad de autorreflexionar. No obstante, en el nivel de la teatralidad hay un aspecto fundamental que los distingue de los doroteicos. Esto tiene que ver con la distinción que hace Stephen Gilman entre el “teatro imitativo” en *La Celestina* y el “teatro exhibicionista” en la Comedia nueva. Hemos visto que en *La Celestina* hay situaciones en las que los personajes se exhiben ante su “mirante”, como en el caso de Areúsa ante Celestina y Pármeno, o como Calisto cuando escucha ruidos afuera del huerto de Melibea y se ostenta como caballero valiente ante su amada. Sin embargo, no hay en ellos una consciencia artística de su espectacularidad.

Por su parte, la *acción en prosa* es escrita por el iniciador de la Comedia nueva, Lope de Vega. El Fénix tiene su propia manera de producir el efecto de la teatralidad en su diálogo doroteico. Si bien, los personajes de ambos diálogos prosísticos generan situaciones de metateatralidad, los doroteicos tienen una conciencia artística de la espectacularidad de esos actos: no sólo están “viviendo sus vidas” a través del diálogo, están también teatralizándolas constantemente de un modo deliberado, por el placer estético que esto les produce, tanto a los que “actúan” como a los que observan. Esta conciencia artística es lo que particulariza la metateatralidad de los personajes de *La Dorotea*.

1.El protagonismo de los personajes femeninos

Los personajes femeninos de *La Dorotea* son particularmente relevantes en relación con la metateatralidad por dos razones: una, es por su papel de “tracistas de estrategias” para disponer las acciones en su favor; la otra, está en los personajes femeninos de los antecedentes teatrales considerados en este estudio: la Comedia *palliata*, *La Celestina* y la

Comedia nueva de Lope de Vega. Del primero al último antecedente, los personajes femeninos evolucionan como “tracistas de estrategias”.

La Comedia *palliata* presenta dos tipos femeninos en papeles de “tracistas”: la “hetaira” o “meretriz” y la “matrona”. Estos personajes tienen un papel secundario en las tramas plautinas y terencianas; sin embargo, pueden detonar la acción principal, pueden cambiar el rumbo de ésta, pueden generar enredos o resolverlos; en ocasiones estas acciones son metateatrales.⁷¹

En *La Celestina*, tenemos a tres personajes femeninos, cuyos papeles son protagónicos como unas tracistas consumadas a lo largo de la trama; pero, además, adquieren una notable dimensión psicológica que robustece su cualidad de personajes metateatrales de carácter autorreflexivo: ellas son Celestina, Melibea y Areúsa. Aquí, la matrona desaparece como tracista; la meretriz y la lena evolucionan, y la dama ocupa uno de los papeles principales. Finalmente, en la Comedia nueva de Lope, la ausencia de la matrona es casi total. La lena es un personaje secundario y sin cualidades metateatrales; en ocasiones su caracterización es transferible a la de la dueña. Tenemos, por supuesto, la excepción de Fabia en el *Caballero de Olmedo*, cuyo lugar en la trama es, efectivamente, el de una “tracista de estrategias” teatrales. Por su parte, la meretriz aparece como personaje secundario. En cambio, la joven enamoradiza se transforma y evoluciona como la dama protagónica y de gran ingenio cuando se trata de trazar enredos: tiene la habilidad de crear y solucionar enredos como sus antecesoras latinas; por otra parte, carece de la dimensión psicológica de las mujeres celestinescas. Todos estos rasgos son constitutivos y aparecen diversificados en las mujeres de *La Dorotea*: Dorotea, Gerarda, Teodora, Felipa, Celia y Marfisa.

1.1 Dorotea y Gerarda: espectadoras y directoras

El papel que ocupa Dorotea entre la primera y la segunda escenas de la obra es una muestra de su carácter autoconsciente como personaje con cualidades metateatrales. Recordemos que, en la primera escena se planea el asunto y la posibilidad de que éste sea desarrollado

⁷¹ Como vimos en el apartado del metateatro en Plauto, es el caso de los personajes femeninos de la comedia *Cásina*.

por la alcahueta Gerarda. La segunda escena abre con la intervención súbita de Dorotea: aparece repentinamente frente a Teodora, y le revela que ha escuchado la plática de la primera escena. Este hecho sorprende también al lector: para imaginar a Dorotea presente en la escena anterior, éste debe de hacer una rápida retrospectiva de lo que ha leído hasta ese momento. Así, en la primera escena también figura Dorotea, pero como espectadora o escucha oculta y junto al lector:

DOROTEA.- ¡Brava conversación has tenido con la bendita Gerarda! ¿Piensas que no lo he oído? Pues aunque me estaba tocando, más tenía los oídos en su plática que los ojos en mi espejo (1-1, 26).

Esta intervención modifica necesariamente el planteamiento del asunto: al enterarse de lo que pretende Gerarda, ahora Dorotea alterará el plan de la alcahueta; ya que puede decidir si se realiza o no. Así, lo que esperábamos que sucediera, es decir, una intervención directa de Gerarda en el asunto, cambia gracia a la conciencia que adquiere Dorotea. De esta manera, el lector queda expectante ante la trayectoria en ciernes de la trama.

El texto, pues, se inicia presentando la situación típica del esquema del teatro dentro del teatro: tenemos a unas miradas, Gerarda y Teodora, y a una mirante, Dorotea, con quien, a su vez, el lector comparte ese punto de vista como archimirante. Pasamos de ser lectores a insertarnos al lado de Dorotea como espectadores de la plática entre las viejas. Pero lo más notable es que el lector no adquiere consciencia de su lugar hasta que ella lo anuncia. *La Dorotea*, pues, comienza con una escena metateatral provocada por los personajes femeninos. Podemos decir que, así como Dorotea escucha de incógnito a las viejas, es muy probable que Gerarda, con su experiencia, previera la curiosidad de la dama. Por ello, la alcahueta seguramente enfatiza su discurso con voz y gesto teniendo en cuenta a sus dos oyentes: a su interlocutora directa y a la “curiosa invisible”.

Esta situación de teatro dentro del teatro aparece con frecuencia en los tres antecedentes teatrales de *La Dorotea*. Los ejemplos que daré a continuación son semejantes al de la *acción en prosa*: en el esquema del teatro dentro del teatro los mirantes observan a los mirados con la intención de no ser vistos ni oídos. Dijimos que, es probable que Gerarda previera o intuyera que la espiaría Dorotea, pero la dama no considera esto; mientras que, Teodora no se entera de la presencia invisible de su hija hasta una escena después.

En la Comedia *palliata* y en la Comedia nueva, el teatro dentro del teatro funciona de manera semejante debido al histrionismo de los personajes. En *La Celestina*, el uso difiere si tenemos en cuenta el planteamiento del “teatro imitativo”.

El *Anfitrión* de Plauto contiene un primer buen ejemplo de la *palliata*. Esta pieza presenta situaciones sofisticadas de teatro dentro del teatro. Como vimos, se trata de una comedia estructurada a partir del metateatro; la sofisticación de su uso estriba en que, en el prólogo Mercurio está consciente de su teatralidad y la muestra deliberadamente ante el espectador; como vimos, comienza a “actuar” desde la primera escena.

SOSIA.- [...] Así se lo contaré todo a mi ama. Ahora, a lo que iba, a cumplir el encargo de mi amo y a recogerme a casa.

MERCURIO.- (*Aparte*) Eh, eh, ese viene para acá, saldré a su encuentro, ni hablar de dejarle acercarse a la casa. Como tengo su mismo aspecto, verás cómo le tomo el pelo. Y verdaderamente, como he tomado su figura y su condición no está mal que me apropie también de su manera de ser y de obrar; así que tengo que ese malo, pillo, ladino y echarle de la puerta con sus mismas armas, con la malicia. Pero ¿qué es lo que ocurre ahora? Está mirando al cielo; voy a observar lo que hace. (1, 1, 57-58).

En esta escena, y en otras más, funcionan al mismo tiempo los tres aspectos del metateatro: la autoconciencia teatral, el teatro dentro del teatro y la representación de un papel dentro de otro. Sobre el primer aspecto, vemos que Mercurio está plenamente consciente de su metamorfosis, así como del histrionismo del cual se valdrá para amedrentar al verdadero Sosia; asimismo, parte de la autoconciencia teatral está en que, al ser un dios, Mercurio actúa como tal, pero también como el gran dramaturgo que manipulará las acciones de la ficción en la que intervendrá como actor. Cuando el dios observa a Sosia y prepara su actuación aparece el teatro dentro del teatro: hay un mirador desde la obra marco observando a un mirado en una obra enmarcada. El oyente, por supuesto, ha sido introducido por Mercurio en la obra marco ya en el prólogo, y toma su lugar de archimirante junto al dios.

Ahora bien, en la Comedia nueva estas situaciones también son frecuentes. Dos ejemplos de *La ingratitude vengada* lo mostrarán. Durante las primeras escenas observamos algunas situaciones de teatro dentro del teatro muy ágiles, que por pequeñas podrían pasar inadvertidas. Comencemos por la segunda escena del primer acto. En la escena anterior,

Octavio rompe su relación con Luciana para irse con Lisarda. En el inicio de la escena segunda, Luciana y Fenisa, su criada, observan a otras criadas haciendo “la labor” con la ropa de Octavio. Si bien, se trata de una escena incidental, sirve para enfatizar el ánimo triste de la dama porque su galán la abandona:

LUCIANA.- Que hazen essas donzellas?

FENISA.- Los cuellos que ayer las diste
del señor Octavio.

LUCIANA.- Ay triste,
cansome en valde con ellas.
Ya es ydo el señor Octavio,
haz que dexen la labor. (f. 295r).

La obra marco corresponde a la escena principal, desde donde dama y criada observan a las mujeres “haciendo la labor”. La pequeña escena dentro de la escena principal corresponde a la obra enmarcada, y habrá aparecido o no en la representación. De cualquier forma es un teatro dentro del teatro: si aparece, el oyente comparte la perspectiva de la escena con las mirantes, y se tratará de una agradable escena costumbrista; si no, entonces las actrices intérpretes de Luciana y Fenisa tendrán que recrear la pequeña escena con su gestualidad para el oyente. Al parecer, las observadas no se percatan de que las están observando. Después, simplemente desaparecen sin que nadie las vuelva a mencionar. Es probable que la orden de Luciana se cumpliera con algún gesto que Fenisa hiciera a las mujeres para que se retiraran.

La siguiente situación es semejante a la de *Anfitrión*, pues avecina un momento de teatro dentro del teatro: un príncipe enamorado de Luciana ordena a su secretario, Tancredo, que piense en una traza para matar a Octavio sin que Luciana se entere:

PRÍNCIPE.- Pues esta yremos allá;
los lacayos apercibe,
y muera el que a gusto vive,
de quien la muerte me da. [...]
Pues busca de aquessos todos,
dos los que mejor te agraden,
de modo que no me enfaden.

TANCREDO.- Dare mil trazas y modos.

PRÍNCIPE.- Haz, que un cavallo me den,

no me murmure Luciana,
si nos ve de la ventana,
y traza el negocio bien. (fs. 295r-296r)

Como vemos, aquí no hay consciencia teatral, ni representación de un papel dentro de otro. Pero sí tenemos la planeación de una estrategia por parte del príncipe, de la que él es el artífice; cual director escénico, indica a su secretario las características de la industria que se trazarán: Tancredo deberá conseguir a unos lacayos para asesinar a Octavio, el príncipe no debe quedar involucrado de ninguna forma, y la traza se debe hacer con discreción para que Luciana no se entere de quién es el artífice. Por otro lado, no hay un aparte hacia el oyente por el que el príncipe establezca complicidad directa. Pero al ser el oyente el único testigo, además de Tancredo, automáticamente es cómplice de la escena y de la traza y, más adelante, archimirante del plan del príncipe.

Por su parte, *La Celestina* nos proporciona un ejemplo de teatro dentro del teatro muy particular en relación con las dos escenas iniciales de *La Dorotea*. Se trata del final de la escena primera⁷² y la escena segunda del séptimo auto: Celestina persuade a Pármeno ofreciéndole los favores sexuales de Areúsa. Como directora y actriz experimentada, Celestina llena de teatralidad el momento, y prepara el ánimo de su oyente y su montaje mientras ella y el joven criado llegan y entran a la casa de la prostituta:

CELESTINA [a Pármeno].- No tengo en mucho tu desconfianza, no me conociendo ni sabiendo, como agora, que tienes tan de tu mano la maestra destas labores. Pues agora verás cuánto por mi causa vales, cuánto con las tales puedo, cuánto sé en casos de amor. [...] Anda, passo. Ves aquí su puerta. Entremos quedo; no nos sientan sus vezinas. Atiende y espera debaxo desta escalera. Sobiré yo a ver qué se podrá fazer sobre lo fablado, y, por ventura, haremos más que tú ni yo traemos pensado (7-1, 370).

En esta escena, Pármeno espera su entrada al aposento de Areúsa, quien, hasta cierto momento de la conversación con Celestina, no sabe que el joven está abajo escuchándolo todo. Comienza la siguiente escena:⁷³

AREÚSA.- ¿Quién anda ay? ¿Quién sube a tal hora en mi cámara?

CELESTINA.- Quien no te quiere mal, [por] cierto. [Quien] nunca da passo que no piense en tu provecho. [...]

⁷² Joseph Snow identifica este momento como “Representación de Claudina (parte segunda)” (2000).

⁷³ Snow la clasifica como “Entremés del «mal de la madre» (2000).

AREÚSA.- (*Aparte*) ¡Válala el diablo a esta vieja! ¿Con qué viene como huestantigua a tal ora? (*En voz alta*) Tía señora, ¿qué buena venida es ésta tan tarde? (7-2, 371).

Desnuda ya para dormirse, Areúsa finge pudor ante Celestina e intenta vestirse. Pero la vieja se aprovecha de ello y, entre su deleite visual y el de Pármeno, no la deja vestirse:

AREÚSA.- ¡Jesú! Quiérome tornar a vestir, que he frío.

CELESTINA.- No hará, por mi vida; sino éstrate en la cama, que desde allí hablaremos (7-2, 371).

La obra marco está situada entre la complicidad de Pármeno, quien escucha imaginándose como mirante, y Celestina, quien no sólo mira con lujuria el espectáculo de la desnudez de Areúsa, sino que también habla para los oídos y la imaginación de Pármeno. La obra enmarcada corresponde a la conversación entre Celestina y Areúsa recostada en su cama.

La semejanza de este teatro dentro del teatro con el de Dorotea, aparentemente escuchando de incógnito a Gerarda y a Teodora está en lo siguiente: las dos alcahuetas hablan, no sólo para su interlocutor inmediato sino para un tercero que escucha escondido, y del cual el interlocutor directo, Areúsa en *La Celestina* y Teodora en *La Dorotea*, no tiene conocimiento. No obstante, esta situación se diluye cuando Celestina hace un guiño a Areúsa con el aparte “Verás”; así, alerta a la prostituta de la presencia de ese oyente escondido. Areúsa se finge fiel a uno de sus amantes, y se queja del “mal de la madre”,⁷⁴ pero Celestina le da el remedio: tener relaciones sexuales con muchos hombres:

CELESTINA.- ¡Anda, que bien me entiendes! ¡No te hagas bova!

AREÚSA.- ¡Ya, ya! ¡Mala landre me mate si te entendía! ¿Pero qué quieres que haga? Sabes que se partió ayer aquel mi amigo con su capitán a la guerra. ¿Havía de fazerle ruyndad?

⁷⁴ El médico Francisco de Villalobos define así el “mal de la madre”: “*De la prefocacion de la madre.* / La prefocacion es passion con que viene / la gota coral y desmayos mortales, / por quanto ell esperma y la sangre se tiene / de dentro la madre, y daquesto proviene / luego al coraçon y cerebro estos males; / que así retenido ell esperma y podrido / se torna en ponçona y enbia vapor / do el cerebro se encierra y se encoge a su nido / y del coraçon el esprito deuido / no sale aza el cuerpo por este temor”, (Villalobos, *Algunas obras*, 411-412, citado por Illades). O en palabras de Eugenia Lacarra “es una enfermedad crónica que crea la necesidad constante del coito para el alivio” (Lacarra 2001, 97).

CELESTINA.- (*Aparte*) Verás. (*En voz alta*) ¿Y qué daño y qué gran ruindad? (7, 2, 374).

Así, vemos a Celestina actuar como directora y, al mismo tiempo como actriz de una escena en la que el aparte cambia el foco de complicidad: Pármeneo, su oyente, deja de ser el cómplice, y en su lugar Areúsa, co-actriz de Celestina, entra en complicidad con la vieja para seducir al joven criado a petición de la alcahueta.

Ahora bien, estos ejemplos del *Anfitrión*, la *Ingratitud vengada* y *La Celestina* se diferencian de los de *La Dorotea* gracias a una sutileza del Fénix; ésta tiene que ver con la recepción. Puesto que estamos ante un texto que no fue escrito para representarse,⁷⁵ el lector no se percata hasta la segunda escena, de la presencia de Dorotea como mirante en la primera escena. En los tres textos analizados, los personajes que ocupan la posición de mirantes siempre aparecen desde el inicio de las escenas, ya estén ocultos, ya que los mirados no se percaten de su presencia, ya pretendan ocultarse. En la representación escénica o en la lectura en voz alta, el oyente tiene acceso a los dos planos de la escena metateatral: al de la obra marco y al de la enmarcada. En *La Dorotea*, el lector no accede a esos dos planos sino hasta que Dorotea confiesa su posición de mirante. Así, el lector de *La Dorotea* advierte la necesidad de su posición activa y atenta, pues en la escena analizada Lope ha omitido una situación que no revela hasta la siguiente.

Sigue la acción de *La Dorotea*, y el encuentro entre madre e hija al inicio de la escena segunda es de una intensa tensión dramática. Además de que Dorotea toma por sorpresa a Teodora, expresa su rechazo total a las intenciones de Gerarda:

DOROTEA.- [...] ¿Esto quieres tú oír, y que se te atreva una vil mujer, por el interés que le han dado, a decirte en tu cara que des lugar a un hombre para que yo le admita?

TEODORA.- Quedo, señora dama, quedo; que si a mí me pierden el respeto, ella ha dado la causa.

DOROTEA.- ¿Yo la causa? ¡Gracia tienes! ¿Cuándo tuve yo más dicha contigo? ¡Qué presto diste crédito a Gerarda! ¡Qué presto pudo persuadirte lo que deseabas! Buena eras para juez; (1-2, 26).

⁷⁵ Recordemos que es el mismo caso para *La Celestina*, por tanto, hay en el diálogo celestinesco un montón de acciones que no aparecen en el texto, pero que el lector puede o debe de imaginar.

La discusión versa sobre la escena pasada. La reacción de Teodora también es inesperada. En la escena anterior, se muestra reticente al plan de Gerarda, con lo cual, pensamos que defendería a Dorotea de las pretensiones de la alcahueta. Sin embargo, la madre revela que su actitud con la alcahueta ha sido fingida: reprende a la hija en favor de las intenciones de Gerarda. Si bien, no hay conciencia metateatral en Teodora, sí manifiesta cualidades histriónicas, y, con ello, reacciona de una forma súbita y deliberadamente teatral:

TEODORA.- ¿Puedes tú negar cosa alguna de cuanto ha dicho, ni poner falta en una mujer honrada que sólo pretende el servicio de Dios y nuestra honra? ¿Debe de ir agora a que la premie por ventura el indiano? Pues en verdad que fue a rezar a la Merced por nosotras, y que es mujer que le encargan lo mismo enfermos, necesitados y presos. (1-2, 26).

Pero los tintes metateatrales en el trazo de Dorotea no terminan aquí. Una vez concluida la discusión, la siguiente escena da amplio espacio para que Dorotea delibere sobre lo sucedido a través de un soliloquio (1-3, 30-32). Éste se pueden dividir en cuatro momentos: en el primero, el personaje discurre sobre su fracaso en la relación con Fernando. En el segundo, Dorotea simula un pequeño diálogo con su galán para confesarle su decisión de separarse. En el tercero, hay un razonamiento sobre los obstáculos sociales que impiden el curso de la relación, así como de sus consecuencias en el futuro. En el cuarto, se da la conclusión: Dorotea hace explícita la decisión de romper con su amante. Es así como se prepara para comunicarle a Fernando sus pensamientos.

Por otro lado, el carácter reflexivo del soliloquio permite que se haga presente la autoconsciencia teatral. Dorotea se olvida del disgusto con la madre y la alcahueta, y se confiesa a sí misma que, efectivamente, su relación con Fernando no ha rendido los frutos deseables. Sus pensamientos, en buena medida, están influidos por las intenciones de Gerarda: que finalice la relación entre los jóvenes amantes. Así, la acción es desatada por Gerarda, pero es Dorotea quien decide cómo dirigirla. Los motivos son los siguientes. Por un lado, el haber escuchado a las viejas provoca en la dama la exteriorización de estos pensamientos. Por otro lado, si comparamos el curso de la trama con el de muchas comedias de capa y espada, éste comienza a desenvolverse de una manera inusual o contraria: la muerte de la relación entre una dama y un galán que, por cierto, no se casan.

Ya no hay lances para lograr el amor o conseguir otro nuevo que contribuya al orden social o a un final feliz. En esta ocasión, la “verdad” de la fábula es expresada de una forma realista; por ello, casi toda la obra estará dedicada a la ruptura de los amantes.

Ahora bien, si consideramos la autoconsciencia teatral en el soliloquio, podemos decir que Dorotea ha hecho una retrospectiva de su relación amorosa gracias a que ha escuchado la conversación de las viejas. En esta plática, se dan los detalles más importantes de la relación: las causas por las cuales Dorotea se enamora de Fernando:⁷⁶

GERARDA.- [...] ¿para qué será bueno que ande de recoleta por un lindo, que todo su caudal son sus calcillas de obra y sus cueros de ámbar; esto de día, y de noche broqueletes y espadas, y todo virgen, capita untada con oro, plumillas, banditas, guitarra, versos lascivos y papeles desatinados? (1-1, 22-23).

La alcahueta señala también las pérdidas económicas, materiales y simbólicas que el galán ha ocasionado a Dorotea:

GERARDA.- [...] ha cinco años que este mozo la tiene perdida, sin alma, sin remedio, y tan pobre (por no darle disgusto, o por miedo que le ha cobrado), que ayer vendió un manteo a una amiga suya, y dice que por devoción y promesa trae un hábito de picote la que solía arrastrar Milanes y Nápoles en pasamanos y telas [...].Y ella muy desvanecida de que se canten por el lugar, a vueltas de sus gracias, sus flaquezas [...]. volved, volved en vos, Teodora. No acabe este mozuelo la hermosura de Dorotea, manoseándola; que ya sabéis con qué olor dejan las flores el agua del vaso en que estuvieron (1-1, 22-23).

Entre este recordatorio de Gerarda y el soliloquio, Dorotea puede recrear en su memoria la puesta en escena de lo que ha sido su relación con Fernando. Asimismo, estos dos episodios le permiten proyectar su posible futuro:

DOROTEA.- [...] Fernando no tiene más que para sus galas. Mira las otras mujeres con ellas, ya le parecerán mejor; que el adorno y la riqueza añaden hermosura y estimación, y la pobreza del traje descuida los ojos y hace que una mujer cada día parezca la misma; y la diferencia causa novedad y despierta el deseo. Esto no podrá durar para siempre; y como no hay cosa más pública que el amor, aunque jamás lo crean los amantes, será imposible librarle de algún fin desdichado o en la vida o en la honra; y lo que más se debe temer, en el alma.

⁷⁶ La caracterización que hace Gerarda de Fernando era típica en sátiras dirigidas los galanes de aquella época. McGrady lo documenta en su edición de *La Dorotea*, a través de *Autoridades*, “lindo: ‘galán’ afeminado, presumido, perfumado y afectado”; y del propio Lope, “Lope satirizó al *lindo* en muchas ocasiones”. Véase el apartado de “Notas complementarias”, en relación con la nota 53 (509).

En la metateatralidad, la imaginación teatral⁷⁷ tiene un papel central. Desde la diégesis en la que el dramaturgo ubica a sus personajes, a su vez, éstos configuran teatralmente su propio drama, y así, van más allá de la fábula que los contiene. Por ejemplo, los mecanismos metateatrales que hemos visto en Dorotea permiten observar su imaginación teatral gracias a su posición autorreflexiva: al tiempo que es observadora de su entorno, a su vez, se mira como personaje de su propio drama, y, según lo observado, discurre sobre lo pasado y lo futuro. Con ello, el personaje actúa más allá de la fábula: la observación de su pasado en voz de Gerarda y su proyección hacia el futuro le permiten pensar e imaginar a partir del papel desempeñado en su drama, y cómo tendría que actuar en adelante.

Ahora bien, los momentos identificados en el soliloquio no se siguen de manera consecuyente. El modo de pensar es parcialmente arbitrario debido al estado emotivo del personaje.⁷⁸ Dorotea dialoga consigo misma o ensaya un posible diálogo con su galán. El soliloquio comienza con un lamento en primera persona:

DOROTEA.- ¡Ay, infeliz de mí! ¿Para qué vivo? [...].

Le sigue un cambio súbito de focalización, en el que Dorotea establece un diálogo imaginario con Fernando. En este diálogo, Dorotea ensaya el momento de la confesión de la ruptura:

DOROTEA.- [...] Fernando mío, no querría que mi alma, que allá tienes, te dijese lo que está pensando: cosa tan nueva, que jamás pensé que llegara a mi pensamiento.

A continuación, ocurre un cambio inesperado de interlocución y el personaje se cuestiona a sí mismo con una pregunta retórica; en seguida retoma el diálogo imaginario con Fernando, pero en otra dirección, la de retractarse de la posibilidad de la ruptura:

[...] Pero ¿cómo es posible que primero movimiento de lo que digo haya llegado a mi imaginación? [a continuación retoma el diálogo] ¿Qué puedo querer sino quererte? ¿En qué puedo emplear mis años como en servirte? [...].

Después del diálogo imaginario, el personaje regresa a la reflexión en primera persona:

⁷⁷ Para este concepto remito al lector a la nota 15 del presente estudio.

⁷⁸ La discusión de la escena anterior con Teodora determina, por supuesto, la emotividad del soliloquio de Dorotea.

[...] Ese agrado tuyo, ese brío, ese galán despejo, esos regalos de tu boca, cuyo primer bozo nació en mi aliento, ¿qué Indias los podrán suplir, qué oro, qué diamantes? [cambio del diálogo a la primera persona] Mas ¡ay triste!, que de esta amistad nuestra está ofendido el cielo, mi casa, mi opinión y mis deudos. Mi madre me persigue, las amigas me riñen, los vecinos me murmuran, las envidias me reprehenden, mi necesidad ha llegado a lo último.

Finalmente, Dorotea retoma el diálogo imaginario para terminar el soliloquio:

[...] ¿Para qué quiero aguardar a que te canses y me aborrezcas, a que te agraden las galas de las otras, [...]

Como vemos, estos cambios súbitos de interlocución, sin duda, destacan la dimensión psicológica del soliloquio. Corresponde ahora analizar la simulación o representación ficticia que hace Dorotea del momento esperado con Fernando: el anuncio del término de su amor. Dorotea está preparando la forma en que se confesará; así, se anticipa a la reacción de su interlocutor: lo deseable es que su amante reaccione controlando sus impulsos ante la noticia del rompimiento:

DOROTEA.- [...] No puedo más; que me veo cercada de tantos enemigos, que no podré escapar la vida si no es perdiendo el seso; pero si allá te dijere esta novedad en tu agravio, consulta con prudencia tu entendimiento, no con tu amor tus años.

No obstante, en pleno ensayo el personaje se desvía de sus cavilaciones hacia el impulso de sus emociones, cambia el tono reflexivo del soliloquio y se entrega a la desesperación por el sentimiento amoroso:

DOROTEA.- [*cambio de tono*]. Pero [...] ¿Cómo viviré yo sin ti? Menos falta me puede hacer la vida que tus ojos. ¿Quién me consolará de no verte, después de tantos años de gozarte? [...].

A pesar de esta disyuntiva, Dorotea concluye su soliloquio optando por terminar la relación con Fernando. Unos segundos después se activa la función dramática,⁷⁹ y llama a su criada, Celia, para disponerse a salir, aunque no sin un último titubeo:

DOROTEA.- [...] —Celia, Celia, dame el manto, y di a mi madre que voy a misa. —Resuelta estoy. ¿Qué aguardo? ¡Jesús! Parece que tropecé con mi amor. ¡O amor, no te pongas delante! Déjame ir, pues me dejaste determinar; que en las mujeres la resolución es difícil, la ejecución es fácil.

⁷⁹ Para García Barrientos, la función dramática corresponde “al diálogo como forma de acción, cuando el decir es un hacer” (2006, 104).

El lector ha observado a Dorotea prever su encuentro con Fernando; ha quedado claro que la relación llegará a su fin en los términos en que ella lo ensayó. Sin embargo, apenas estamos en el primer acto de la *acción en prosa*, y son cinco. Sin duda eso crea una gran expectativa en el lector sobre lo que pasará en ese encuentro. Al respecto, existe ya un antecedente importante para dudar del plan de Dorotea: sus cambios de ánimo constantes durante el soliloquio. Lectores curiosos, no nos queda más que esperar si su plan se cumple al momento de la representación en vivo.

Así pues, se pueden destacar dos aspectos importantes de este soliloquio. El primero, corresponde al recurso de la autoconsciencia teatral de Dorotea: el tono de autoconsciencia del soliloquio es evidente. El segundo es que, este recurso permite al personaje trazar su propio camino y con sus propias reglas. Esto está relacionado con la capacidad que tienen ciertos personajes para configurar sus dramas propios a partir de la imaginación teatral; es decir la capacidad de poder imaginarse en situaciones determinadas representando distintos papeles cada vez, y provocar, así, ciertos efectos en los personajes-espectadores o mirantes.⁸⁰

2.2 Gerarda y Teodora *vis a vis*

Vimos ya que Gerarda es quien desata el comienzo del fin de los amores de Fernando y Dorotea; aunque es Dorotea quien decide cómo será ese final. Pero desde el punto de vista metateatral, efectivamente, quien opera como el dramaturgo inicial es Gerarda. Sus hilos se mueven en cuatro direcciones: en Teodora, en Dorotea, en don Bela y en su hija Felipa.

Asimismo, el comienzo de la diégesis *in medias res* es relevante por dos razones: la primera porque numerosas comedias empiezan de la misma forma; es decir, después del inicio *in medias res*, generalmente, algún personaje narra o informa sobre hechos previos a

⁸⁰ Un ejemplo paralelo al soliloquio de Dorotea podemos leerlo en el soliloquio de Celestina previo a su primer encuentro con Melibea. Los soliloquios se presentan, más o menos, en la parte inicial de las respectivas tramas y son fundamentales para el desarrollo de éstas. Ambos personajes discurren para sí mismos a partir de una disyuntiva: para Dorotea, terminar o no su relación con Fernando; para Celestina, realizar o no el negocio de los amores de Calisto. Ambos personajes dialogan consigo mismos, recrean diálogos imaginarios con otros personajes y, finalmente, toman una decisión que los lleva a actuar de cierta forma. Véase el análisis del soliloquio de la alcahueta en el apartado sobre la metateatralidad en *La Celestina* del presente estudio.

la comedia. La segunda razón tiene que ver con la constante de ausencias/presencias en el personaje de Gerarda en el texto, cuyo análisis desarrollaré en el siguiente capítulo.

Para este momento, observemos que la obra se inicia con la alcahueta actuando sobre algo ya planeado que no leemos. Su interlocutora, conocedora de los artilugios de Gerarda, reacciona con ironía ante la supuesta liberalidad de Gerarda:

GERARDA. El amor y la obligación no sólo me mandan, pero porfiadamente me fuerzan, amiga Teodora, a que os diga mi sentimiento.

TEODORA. ¿En qué materia, Gerarda?

GERARDA. De Dorotea, vuestra hija.

TEODORA. No es tanto que ella yerre, como que vos lo advirtáis.

GERARDA. Como eso puede nuestra amistad, y el amor que la tengo.

TEODORA. Bien se conoce del afecto con que desde el principio de nuestra plática me le habéis encarecido (1-1, 17)

La ironía de Teodora radica en dar a entender a la alcahueta que, detrás de sus supuestas buenas intenciones, hay una intención oculta. Así, Teodora nos indica que las palabras de Gerarda no son ni literales ni inocentes; es decir, Teodora sospecha que hay todo un ardid preparado detrás de la generosidad expresada.

Por otro lado, los personajes que son el blanco de la alcahueta conversan con ella sobre el mismo tema, las relaciones amorosas de Dorotea, pero con variaciones según el personaje en turno. Cuando Gerarda no está presente en el texto, se encuentra definiendo cómo será el curso de su acción en estas conversaciones; al presentarse en escena y efectuar el plan en turno, a su vez está trazando otro, diseñado para que el personaje en cuestión lo efectúe. Así, la presencia implícita de Gerarda como urdidora de su propia obra enmarcada es constante a lo largo del texto. Si bien, no todos actúan tal y como ella se lo imagina, de una u otra forma, logra influir en ellos. Su relación con Teodora es buen ejemplo de estas dobles intenciones.

El tono del encuentro entre las viejas es familiar y de confianza. Es decir, se conocen con anterioridad a la historia que estamos leyendo.⁸¹ Entre ellas la situación es particular; ambas están en las mismas condiciones: hace tiempo que se conocen; tienen, más o menos, la misma edad —Teodora es un poco más joven que Gerarda—, y poseen una amplia experiencia de vida. Cabe señalar que Teodora es el único personaje que casi en ningún momento conversacional cede ante las peticiones de Gerarda, aunque sí lo hace en la práctica. Veamos algunos ejemplos de esto:

GERARDA.- Nunca hubiera yo dicho aquello de *quando érades moza*, que tan fuertemente me habéis castigado. Si así riñérades a Dorotea no os murmuraran vuestras vecinas, y tubiérades mejor opinión en la Corte. Pero diréisme vos que *quien tunde el paño, quita la cresta al gallo*.

TEODORA.- ¿Pues qué hace Dorotea que merezca mi indignación?

GERARDA.- ¿Para qué fingís ignorancia, pues no sois marido bien acondicionado ? ¿Pensáis persuadirme que no lo sabéis, como aquello de los años?

TEODORA.- Diréis que la festeja don Fernando: ¡qué gran delito! ¿Y para eso, Gerarda, veníades tan armada de sentencias y tan prevenida de advertimientos? (1-1, 20)

En este caso, Gerarda pone en evidencia el intento de astucia de Teodora por evadir el tema central de la conversación: la inconveniencia de la relación Dorotea/Fernando. La madre sabe muy bien de lo que habla su amiga, pues al ser descubierta por ésta, la descalifica banalizando sus palabras, así como el tema tratado. La reticencia de Teodora aparece también hacia el final de la escena:

TEODORA.- *Gritá, niños, que baja el vino; hoy a cuatro, mañana a cinco*. Si traíades, Gerarda, esa corredería, ¿para qué era menester tanta retórica? ¿Veis cómo os dije yo que el memorial comienza por el servicio de Dios y acababa en el del diablo? (1-1, 25).

Como vimos, en la siguiente escena Teodora actúa con Dorotea según se lo recomienda Gerarda. La madre aprueba las afirmaciones de su amiga: a saber, la honra de la casa de Teodora está en juego por causa de la relación Dorotea/Fernando, y la alcahueta

⁸¹ Este aspecto es relevante en cada caso, pues según la relación que Gerarda tenga con cada personaje, la forma y el grado de persuasión variará.

sólo quiere actuar “de buena fe”. Por ello, Teodora reprende a su hija y hace exactamente lo que le pide la alcahueta que haga:

TEODORA.- [...] Pues desengáñate, Dorotea, que no le has de ver ni hablar más en tu vida. ¡Tú pobre, yo sin honra; tú con hábito de picote todo un año, y yo molestanda de mis amigas todos los días! Resuélvete, que te tengo de cortar el cabello y encerrarte donde aun el sol tenga asco de entrar a verte, o has de dejar esa perdición, esa locura, esa costumbre, ese trato infame. ¿Lloras? Bien haces, pero no pienses entermecerme; que no hago yo aquí papel de galán celoso, sino de madre honrada (1-2, 29-30).

En estas líneas se muestra la efectividad del poder persuasivo y de dirección teatral de Gerarda sobre su primera actriz en potencia, Teodora: ella misma reconoce que su “papel” en “esta comedia” no es el de un galán, sino el de una madre: aunque, efectivamente, Teodora sea la madre de Dorotea, este comentario no deja de impregnar la escena de una intención teatral deliberada por parte de ella, y, claro, por parte de Lope. Esta vieja no cede de manera explícita ante Gerarda por una suerte de dignidad que, literariamente podemos identificar como decoro de la situación. Es decir, si Teodora hubiera dado la razón a Gerarda en plena discusión, en definitiva, habría perdido *status* y autoridad ante la alcahueta. Al actuar de manera contraria con Dorotea, tampoco pierde su autoridad con la hija, pues le demuestra que, aparentemente, la madre decide lo que se hace.

Asimismo, cabe señalar que, si bien en Teodora no hay autoconciencia teatral, sí existe la imaginación teatral en el sentido que la define Bruce Wardropper: la capacidad que tienen los personajes de re-crearse imaginariamente a partir de la representación de papeles.⁸² Con su comentario “que no hago yo aquí papel de galán celoso, sino de madre honrada”, Teodora lo pone de manifiesto.

Por otro lado, la persuasión que efectúa Gerarda sobre Teodora va más allá; el asunto es más sutil y velado: presuntamente obligada por un compromiso moral, Gerarda apunta la necesidad de corregir los pasos de la joven Dorotea; asimismo, conduce el diálogo de manera que Teodora se reconozca a través de su reflejo en su propia hija. Veamos cómo es esto. Gerarda no sólo intenta dar una lección sobre el cuidado de los hijos a su amiga; también le recuerda que, en sus años de juventud ella hacía lo mismo que pretende censurar en su hija. Para comenzar el trabajo de persuasión, la Lena se autoriza

⁸² Véase nuevamente la nota 15 del presente estudio.

respaldándose en una amistad longeva y en el amor que siente por la casi nieta. Al responder, Teodora hace visible un punto débil que aprovecha Gerarda: el descuido de su hija. Así, se pone en manos de Gerarda y, a partir de allí, ésta comienza su ardid:

TEODORA.- ¿Puedese negar a la naturaleza el amor de la sangre, ni el de la crianza a sus gracias, desde la lengua balbuciente hasta el discurso de la razón?

GERARDA.- Puede, cuando el castigo importa.

TEODORA.- En la parte de la naturaleza, sería quebrar un hombre su espejo porque le retrata, pues el inocente cristal lo que le dan eso vuelve; y en la de la crianza, lo que sucede a los animales y aves, que se crían todo el año para matarlos un día.

GERARDA.- Si el hijo retrata al padre en las costumbres, perdónese porque le parece. Si no, bien puede quebrar el espejo, pues que no le retrata; que cuando vos érades moza, lo mismo hacíades con el cristal que no os hacía buena cara.

TEODORA.- Eso de *cuando érades moza* pudiérades haber escusado (1-1, 18).

En este diálogo, Gerarda plantea la posibilidad de que los hijos yerren el camino si los padres no corrigen los errores de juventud a tiempo. A esta afirmación general, le sigue el ejemplo de la propia Teodora, quien siendo moza, parece haberse revelado ante la educación de sus padres. La consecuencia implícita es que, tal vez, Teodora erró el camino. Con este argumento, la alcahueta toca otro punto débil de su interlocutora, a saber, la vejez. Teodora reacciona de la manera esperada, pues reclama la juventud negada por Gerarda antes de seguir la conversación sobre Dorotea.

Vemos, así, que la alcahueta hace un argumento final en contra de la negligencia de la madre, el cual contiene sus dos puntos débiles: el pretender ser joven como Dorotea cuando ya es una vieja y, como consecuencia, descuidar a su hija. Con ello, Gerarda muestra a su colega la representación de sí misma a través de su reflejo en Dorotea. Se asegura así, de que la madre se distancie de su deseo de juventud y entienda que es necesario evitar a Dorotea los mismos errores que cometió ella. Unas líneas más adelante, dice Gerarda:

GERARDA.- [...] ¡Ay Teodora, Teodora! La hermosura, ¿es pilar de iglesia, o solar de la montaña que se resiste al tiempo, para cuyas injurias ninguna cosa mortal tiene defensa? ¿O es una primavera alegre de quince a veinte y cinco, un verano agradable de veinte y cinco a treinta y cinco, un estío seco de treinta y cinco hasta cuarenta y cinco? Pues desde allí, ¿para qué será

bueno el invierno? Que ya sabéis que las mujeres no duran como los hombres (1-1, 23).

Con este comentario, la alcahueta destruye definitivamente la imagen de mujer núbil que Teodora intenta defender de sí misma, al tiempo que le recuerda que, así como su juventud pasó, la de Dorotea pasará más pronto de lo que se imagina.

Ahora bien, recordemos que Teodora no cede en el diálogo con Gerarda, a pesar de que ésta la pone en evidencia; en cambio, sí lo hace cuando llega el momento de reprender a Dorotea. Aquí, la metateatralidad es más compleja: aparece, no mediante la representación de una escena explícita, sino implícita, sólo en la imaginación de Teodora; es decir, desde la obra marco, Gerarda detona en Teodora la remembranza de sí misma en su juventud. Así, la madre puede establecer un símil entre ella misma y la imagen de Dorotea, para, luego, distanciarse de esta visión y realizar el plan que propone la alcahueta. De esta manera, Teodora se ve a sí misma en la evocación de su recuerdo de juventud; para ello, la alcahueta no hace más que hurgar un poco en el amor propio de su amiga. Pero hace falta un elemento que confirme la presencia del metateatro: la posición del espectador como archimirante de esta representación imaginaria. Su presencia en la obra marco sucede una vez que Gerarda acorrala a Teodora con los argumentos de la vejez y la falta de cuidado de Dorotea. El proceso es el siguiente. El lector como archimirante es introducido a partir de las siguientes líneas del diálogo:

TEODORA.- Eso de *cuando vos érades moza*, pudiérades haber excusado, que ahora también lo soy.

GERARDA.- Desconfío de persuadiros a lo que vengo, porque si vos os dáis a entender que sois moza, mejor perdonaréis a vuestra hija sus defetos; que ningún juez sentencia animosamente si es culpado en el mismo delito, y en vuestra edad sería poca prudencia acercarse a morir y comenzar a vivir.

Teodora reclama y Gerarda contesta ridiculizándola. Con ello, es posible que aparezca el siguiente efecto: al poner en evidencia a Teodora, la alcahueta la ubica como el foco de atención, así, Teodora será observada con distancia por su amiga, y por tanto, podría ser observada de la misma forma por el lector/espectador.

Ahora bien, con su réplica, Teodora intenta transformarse de vieja a joven, se pone el disfraz de *moza*, y, a continuación, representa su mocedad ante Gerarda y ante el lector/espectador:

TEODORA.- ¿Tanta edad os parece que tengo?

[...]

GERARDA.- *Galana es mi comadre, si no tuviera aquel Dios os salve.*

TEODORA.- Mi brío suple cualquier defeto.

GERARDA.- *La casa quemada, acudir con el agua.*

TEODORA.- Yo sé que envidian mis amigas la tez de mi rostro.

GERARDA.- Como esas necedades hará la envidia.

TEODORA.- Que como nunca me afeité, no me la quebraron los aderezos fuertes, tan opuestos a la verdad, que adelgazan y quiebran.

GERARDA.- Harto es que el tiempo no haya echado sulcos por tierra tan suya.

TEODORA.- Lo que no puedo negaros es que estoy un poco más fresca de lo que solía; pero por eso gozaré de dos mocedades.

GERARDA.- *La mula buena, como la viuda, gorda y andariega.*

TEODORA.- Las canas aún se dejan entresacar de los demás cabellos, y yo siempre tuve lunares; demás de ser indicio de poco sentimiento no tener canas a su debido tiempo.

GERARDA.- Siempre fuiste muy sentida.

TEODORA.- *Cuando éstas sean canas, la luna tiene manchas. ¿Y por qué no ha de valer a las mujeres lo que se permite a los hombres? Y en verdad que creo que no sois vos tan niña, que, si no me acuerdo mal, me trujiste de las andaderas en casa de mis padres. (1-1, 18-19)*

Gerarda ironiza sin cesar; pero a Teodora parece no importarle, pues a las réplicas de la alcahueta, ella contesta ostentando cada vez distintas cualidades de su supuesta mocedad. Así, el lector/espectador puede ocupar su posición de archimirante junto con Gerarda, quien mira desde la obra marco la obra enmarcada; es decir, la representación que

Teodora hace de su juventud, que, como vimos, es más una evocación que una realidad. En las réplicas de Teodora se activa la función dramática del diálogo, pues sus palabras son acciones: podemos imaginar fácilmente gestos y entonaciones particulares con los que Teodora acompaña su presunción. Por ejemplo, cuando Gerarda señala la cicatriz o el “Dios os salve” que Teodora parece tener en la cara, ésta responde: “Mi brío suple cualquier defecto”; su comentario seguramente va acompañado de un gesto de regodeo con el que hace ostentación de todo el cuerpo. Gerarda responde con un refrán con el que invalida las intenciones de Teodora, pues le confirma la rotundidad de su vejez: “*La casa quemada, acudir con el agua*”. Ante esto, Teodora apunta una supuesta envidia en las palabras de su interlocutora y responde, quizás, con dos gestos: uno de desdén y otro con el que tocará orgullosamente su rostro, seguido, probablemente, de un contoneo de todo el cuerpo: “Yo sé que envidian mis amigas la tez de mi rostro”. Y así cada vez, Teodora colma de teatralidad este momento del diálogo. Su comportamiento, como vimos, es provocado por las intenciones de Gerarda; la alcahueta es quien crea las condiciones que permiten la aparición de la metateatralidad en esta situación.

Para finalizar este análisis, comento lo siguiente. Gerarda pone en evidencia no sólo la actuación de Teodora ante sus ojos, y de manera indirecta, ante los del lector/espectador; también le demuestra que, con su afán de ser joven, se pone justo en el mismo nivel que su inexperta hija, y descuida lo más importante, a saber, su honra:

GERARDA.- [...] Si así riñérades a Dorotea, no os murmuraran vuestras vecinas, y tuviérades mejor opinión en la Corte. (1-1, 20)

Así, al verse expuesta de esa forma, Teodora toma distancia y vuelve a su papel de madre:

TEODORA.- ¿Pues qué hace Dorotea que merezca mi indignación?

La metateatralidad, pues, está presente en esta escena con otra situación de teatro dentro del teatro, en la que sólo están involucradas las dos viejas. En lo que resta de este diálogo, vemos a la alcahueta tramar abiertamente para convencer a su interlocutora de acabar con la relación Dorotea/Fernando. Gerarda va cumpliendo con cautela su primer objetivo: poner a Teodora de su lado e incitarla para que actúe en favor del plan.

Observamos hasta este momento, los atributos metateatrales con que Gerarda “aparece en escena” por primera vez en la *acción en prosa*. Asimismo, observamos el teatro

dentro del teatro que la alcahueta construye en torno a la imaginación de las dos que la escuchan. En las siguientes líneas, apuntaré la posible relación metateatral que se puede establecer entre Teodora y Dorotea a partir de la dualidad juventud/vejez que señala Gerarda.

1.3 Teodora y Dorotea

La relación entre madre e hija es conflictiva. Una de sus características está en la tendencia a encolerizarse; sobre todo, se irritan fácilmente una a la otra, lo que trae como resultado desencuentros constantes. Un ejemplo más bastará para confirmar lo dicho. Al inicio de la escena octava del primer acto, Teodora refrena, una vez más, los pasos de su hija:

TEODORA.- ¿De dónde vienes a las dos de la tarde Dorotea? ¿Qué templo hay agora abierto? ¿Qué devoción te escusa? ¿Así te harán las haciendas de casa? Dos meses ha que comenzaste ese cañamazo para los taburetes. [...] Habráse comunicado mi enojo con el Caballero de la Ardiente Espada. ¡Cuál me habrá puesto! ¿Qué don diego de Ordóñez diría tales retos sobre Zamora la bien cercada? Miren allí cómo viene. ¡Qué encendida! ¡qué descompuesta! ¡Plegue a Dios que yo mienta!

DOROTEA.- Esto es lo que yo avía menester.

CELIA.- Ten paciencia; que poco importa.

DOROTEA.- Más me importa acabar de todo punto mis desdichas que tener paciencia.

TEODORA.- ¿Qué estáis hablando las dos? Haréis burla de mí a coros (1-8, 75-76).

Las palabras de Teodora no sólo son reprimendas para su hija, también funcionan como didascalias que ayudan al lector / espectador a imaginar el semblante de Dorotea. Además de ser madre e hija, hay un aspecto que las une de manera peculiar, a saber, la relación que se puede establecer entre sus nombres a partir del significante. Esta consonancia onomástica se puede reflejar en dos situaciones de la diégesis: una es la que Lope crea a partir de la relación madre-hija: es posible que Teodora haya elegido un nombre para su hija con las mismas letras que el suyo, con el deseo de que Dorotea fuera como ella. Es destacable, también, que en el nombre de Dorotea, estén invertidos los

sonidos del de Teodora (teo-dora-da,). La otra situación aparece, sobre todo, en la primera escena. Esto es, cuando Gerarda trae a la memoria el recuerdo de la juventud de Teodora en relación con la juventud de Dorotea. En el texto sólo se evocan los tiempos núbiles de la madre. La reacción de Teodora ante el símil de la alcahueta con Dorotea nos lleva a indagar sobre los años mozos de Teodora, así como sobre su relación con Dorotea.

Hay un elemento más que las une, y que, por cierto, propicia Gerarda. Este aspecto tiene que ver con las similitudes entre ellas como personajes. Su relación se va construyendo a partir del juego de espejos creado, en primer lugar, por el espejeo entre los nombre de madre e hija “Teodora-Dorotea”; en segundo lugar, por la alcahueta. Este juego se puede entender así: Teodora se reconoce en Dorotea a través del símil; con lo cual, la madre puede reflexionar sobre la probabilidad de que la hija tenga el mismo destino que ella: a saber, la falta de protección masculina y, por consiguiente, la inestabilidad económica, así como la fragilidad de la honra. Al establecer esta conexión, Teodora reprende a Dorotea argumentando las razones aducidas. A su vez, al escuchar a su madre, Dorotea establece la misma conexión y proyecta su propio temor a la vejez a través de la imagen que representa Teodora: una mujer vieja, sin un hombre para protegerla, y sin honra. Finalmente, podemos decir que, si algo se sabe de la juventud de Teodora es a través de la *acción en prosa*, es decir a través de la vida de Dorotea.

El juego de reflejos descrito entre madre e hija permite deducir que Teodora hace lo que sugiere Gerarda por verse reflejada en las acciones de Dorotea. Así también, se puede entender la constante irritabilidad de ambas: al verse reflejadas una en la otra, es inevitable el desencuentro. De ahí que exista una relación no sólo diegética⁸³ entre sus nombres, también a partir de las letras y el significante en uno y otro nombre.

Finalmente, el juego de espejos entre madre e hija se puede ver así: una y otra contemplan por momento sus vidas a través de sensaciones de identificación y distanciamiento. Ante esto, el lector podrá contemplar ambos reflejos de forma indistinta, a veces más cerca, a veces más lejos. Como vimos con Teodora, junto con Gerarda, el lector/espectador observa a la mujer añorante de una juventud que la llevó a una vejez sin marido y, por tanto, sin honra. Así, el lector/espectador, a través del punto de vista de la

⁸³ Con la “relación diegética” entre los nombre de Dorotea y Teodora me refiero a que Lope llamó así a madre e hija para que el conflicto entre estos personajes en el plano de la ficción comenzara por la relación que establecen a partir de que Teodora decide ponerle a su hija un nombre que tiene las mismas letras que el suyo.

alcahueta, obtiene la mirada que también Teodora obtendrá de sí misma mediante el símil con Dorotea.

Concluyo esta sección con lo siguiente. Hemos visto funcionar en estos análisis la autoconsciencia teatral de Dorotea, a través de su voluntad de observación, reflexión y representación. El personaje, pues, va creando su propia trama dentro de la trama principal. Por supuesto, Gerarda no se queda atrás con su habilidad para influir en dos personajes a la vez: directamente en Teodora, e indirectamente en Dorotea. Observamos, también, la presencia del esquema básico metateatral: hay mirados en pequeñas obras enmarcadas: Teodora y Gerarda; mirantes en obras marco: Dorotea y Gerarda; y, por supuesto, se hace presente la consciencia del archimirante, el lector, quien se ubica indirectamente al lado de las mirantes de las obras marco. Con estos juegos teatrales, el realismo de las obras marco se acrecienta y, con ello, la sensación de ficción puede ser imprecisa para el lector. Éste puede ser introducido, así, en las obras marco al lado de los personajes/espectadores y como mirante de las obras enmarcadas.

2. Relaciones metateatrales: la pareja protagónica

2.1 Fernando: el sueño premonitorio

Al mismo tiempo que Dorotea se autocuestiona sobre su relación amorosa en el soliloquio, Fernando tiene un sueño premonitorio: se le representa, no la proyección de su relación con Dorotea, pero sí una de las causas de su término. Esto produce el efecto de la puesta en abismo de la diégesis, pues, como dije, la visión onírica es premonitoria.⁸⁴ En la escena cuarta del primer acto, el joven galán cuenta a Julio este sueño:

⁸⁴ En *El caballero de Olmedo* tenemos una situación parecida a la del sueño premonitorio de Fernando. Como vimos, la tragicomedia abunda en premoniciones. Uno de esos anuncios se le representa al caballero en forma cifrada a manera de visión onírica. Al igual que Fernando, don Alonso cuenta este evento anticipatorio a su acompañante: Alonso. De decirte me olvidaba / unos sueños que he tenido. [...] / No falta quien llama a algunos / revelaciones del alma (vv. 1747-48 / 1753-54). El sueño de don Alonso, como vimos, es una representación metafórica de su tragedia a través del traslado de la situación de su futura muerte a la muerte de un jilguero en las garras de un azor. Por su parte, el sueño de Fernando corresponde a los hechos: aparece Dorotea junto a un mar que ha llegado hasta Madrid, ese mar ha traído a un indiano en una barca llena de oro; el oro es tomado por Dorotea. Por su parte, Fernando es ignorado por su amada y se queda petrificado ante semejante espectáculo. Cada situación resulta trágica y dramática —“dramática” en el sentido de ser “capaz de interesar y conmover vivamente” (RAE)— desde su particular contexto diegético y teatral.

FERNANDO.- [...] Soñaba, ¡o Julio!, que había llegado el mar hasta Madrid desde las Indias.

JULIO.- Ahorrárase mucho porte desde Sevilla a Madrid. Di adelante.

FERNANDO.- Llegaba furioso hasta la puente.

JULIO.- ¡Pobre Illescas!

FERNANDO.- En una famosa nave enramada de jarcias y vestida de velas, venía un hombre solo, que desde el corredor de popa arrojaba a una barca barras de plata y tejos de oro.

JULIO.- ¡Quién estuviera en la barca!

FERNANDO.- Estaba, ¡ay de mí!..

JULIO.- Dilo, ¿qué tiemblas?

FERNANDO.- Estaba Dorotea.

JULIO.- ¿Y tomaba el oro?

FERNANDO. Con las dos manos. [...]

JULIO.- [...] Pero ¿en qué paró la mar? Que estás más triste que si temieras anegarte en ella.

FERNANDO.- En que al salir de la barca Dorotea y Celia cargada[s] de oro, llegué yo a hablarla, y se pasó de largo sin conocerme.

JULIO.- ¿Y de eso estás triste?

FERNANDO.- ¿Es poca la causa?

JULIO.- Pues ¿qué querías? ¿Que te diese del oro?

FERNANDO.- No, sino que me hablase.

JULIO.- ¿Soñando pides correspondencias?

FERNANDO.- ¿Por qué no? Pues como yo me quejé de su desprecio, también podía Dorotea hablarme (1-4, 33-35).

Como en los sueños, la focalización aquí es un tanto ambigua; Fernando cuenta primero todo lo que ve y se ve a sí mismo en la escena. De cualquier manera, la evocación

que Fernando hace de su sueño permite al lector tomar nuevamente el punto de vista del mirador: la vida de Fernando hecha sueño despliega el efecto de los tres aspectos de la metateatralidad que hemos estado revisando. El que Fernando se mire a sí mismo en el sueño genera dos situaciones: hay un desdoblamiento del personaje, y, por lo tanto, un distanciamiento de sí mismo; con ello, Fernando se convierte en un observador, al igual que el lector. Tenemos, pues, el primer momento metateatral de este personaje. Esta situación es la que desencadena las dudas del galán sobre su destino amoroso.

2.2 Dorotea: de la autoconciencia teatral a la representación *in situ*

Después de la discusión sobre el sueño, el esperado encuentro entre los amantes llega en la escena quinta; Dorotea aparece en casa de Fernando sin previo aviso y en compañía de su criada Celia:

DOROTEA.- Llama recio, si no te duele la mano.

CELIA.- Si ha rondado don Fernando, dormiré, como se usa, haciendo noche lo mejor del día.

FERNANDO.- Mira, Julio, que nos quiebran la puerta.

JULIO.- Alguno habrá rodado desde el cuarto de arriba, o es pobre y sordo. ¿Quién está ahí?

CELIA.- Abre, asaetado.

JULIO.- Celia, señor, Celia. Papelito tendremos⁸⁵ (1-5, 43).

CELIA.- No vengo sola (1-5, 43).

Al entrar a la casa, Dorotea comienza su representación, pero no con un elocuente discurso como lo había planeado en el soliloquio. El lector, al igual que Fernando, se convierte en espectador de una pequeña puesta en escena en la que predominan los ademanes —palabra de uso en el Siglo de Oro español—;⁸⁶ el vestuario es el indicado para

⁸⁵ El “papel” o “papelito” por medio del cual los amantes, damas y galanes, se envían mensajes con ayuda de los criados, es un recurso recurrente en el teatro del Siglo de Oro. Como vemos, está también en *La Dorotea*.

⁸⁶ López Pinciano habla del “ademán” en la *Filosofía antigua poética* así: “[...] hecho el poema activo, espira el oficio del poeta y comienza el del actor, el qual está dividido en las dos partes dichas, en el ornato o el gesto y el ademán; y si no lo entendéis agora, escuchad: ornato se dice la compostura del teatro y de la

la ocasión: rostro y cabeza embozados en señal de luto por el fin de la relación.⁸⁷ Cabe destacar que el lector accede a la *actio* de Dorotea porque la describe Fernando:

FERNANDO.- ¿Quién bien contigo, que me has turbado? ¡Jesús! ¿Es Dorotea? ¡Bien mío! ¿El manto sobre los ojos? Entra, entra. ¿Qué traes, que tropiezas? ¡Ni Celia alegre, ni tú descubierta! Cometa hay en el cielo: el príncipe amor debe de estar enfermo. ¿Aún no hablas? Siéntate, mi señora, siéntate. La escalera te ha desalentado. Un poco de agua, Julio (1-5, 43).

Así, lectores/espectadores, presenciamos junto con Fernando una actitud inesperada de acuerdo con el plan de Dorotea. Si en el soliloquio el lector se ubicaba como observador al lado de ella, y por ello, ocupaba la posición de un cómplice indirecto, en la escena presente cambia esta posición; ahora Dorotea representa, es observada por Fernando, y en consecuencia, por el lector. Pero, lectores *voyeuristas*, como tenemos información que Fernando desconoce, prácticamente nos erigimos en jueces del buen o mal término de la ejecución teatral. La teatralización de Dorotea acontece durante un tercio de la escena. Como cómplices indirectos, leemos esperando un discurso que, más bien, se esfuma; en su lugar presenciamos los dramáticos movimientos de su intérprete:

persona, y además, aquel movimiento que hace el actor con el cuerpo, pies, brazos, ojos y boca cuando habla, y aún cuando calla algunas veces”. (*Epístola trece: De los representantes y actores*).

⁸⁷ En el teatro de Lope tenemos una situación paralela con respecto a la representación del luto por parte de Dorotea. Me refiero a *Las bizarrías de Belisa* (1634). En un evidente gesto de ludismo teatral, y como su antecesora, Belisa se pone el disfraz de luto al inicio de la comedia. Las razones de su acción son contrarias a las de Dorotea, quien, como vimos, se enluta para representar ante su galán la muerte de su relación amorosa. Por su parte, Belisa es una dama que solía jactarse de su rechazo al amor y a los galanes que la pretendían; tenemos cambio galas de “bella dama despiadada” que usaba Belisa, por el disfraz de luto. La razón es que su “libertad” frente al amor ha muerto, pues ha sido cautivada por la aparición súbita de un galán. En esta primera escena no tenemos, precisamente, la representación de un papel dentro de otro, puesto que Belisa sigue siendo la misma, aunque con traje de luto. Pero el llamar la atención sobre el vestuario de la dama nos ubica ya en el terreno del ludismo teatral, de la teatralidad, del juego de la representación de papeles. En cierto grado, hay una intención deliberada por parte del personaje de hacer uso de recursos teatrales para cumplir sus fines: CELIA. Ya la novedad recelo. / Dijéronme que te habían / visto con luto en la calle / Mayor, aunque gala y talle / la causa contradecían / y hallo que todo es verdad; [...] BELISA. Celia mía, / ¡murió! CELIA. ¿Quién? BELISA. Mi libertad (vv. 44-52). Lo mismo podemos decir del caso de Dorotea. Nótese también en el comentario de la dama Celia, que si bien Belisa está de luto, no por ello ha descuidado el arreglo de su belleza. Así, si Belisa era famosa en Madrid por ser bella y desdeñosa, ahora seguirá siéndolo por su belleza, pero también por el excéntrico disfraz como símbolo de la muerte de su libertad. Podríamos decir que el luto de Dorotea es mucho más justificable que el de Belisa, pues aquella, efectivamente, comienza a prever la muerte de la relación con “el amor de su vida”. La intención en la comedia es innegablemente lúdica y cómica. En cambio, la dramatización de Dorotea sólo tiene por objetivo exagerar de forma deliberada su situación a partir de recursos teatrales, en este caso, el disfraz, la gestualidad y la voz. Asimismo, podemos decir que, si bien *Las bizarrías* es posterior a la publicación de *La Dorotea*, eso no impide que Lope pensara en la primera en relación con la segunda.

JULIO. Aquí está un búcaro y unas alcorzas.

FERNANDO. Come, bebe, o aquí está mi corazón y mi sangre. ¿Qué tienes? — ¡Desmayóse! ¿Qué es esto Celia? Muerto soy, acabose mi vida! — ¡Ah, mi señora! ¡Ah, mi Dorotea! ¡Ah, última esperanza mía! — Amor, tus flechas se quiebran; sol, tu luz se eclipsa; primavera, tus flores se marchitan; a oscuras queda el mundo.

JULIO. Celia, encender quiero un hacha.

CELIA. Calla pícaro, que no estás en la comedia.⁸⁸

JULIO. Tenle bien esa mano, que se araña el rostro.

FERNANDO. ¡Oh Venus de alabastro! ¡Oh aurora de jazmines, que aún no tienes toda la color del día! ¡Oh mármol de Lucrecia, escultura de Micael Ángel. [...] ¡Oh Andrómeda del famoso Ticiano! — Mira, Julio, ¡qué lágrimas! Parece azucena con las perlas del alba. — Desvíale los cabellos, Celia, veámosle los ojos, pues se deja mirar el sol por la nube de tan mortal desmayo.

DOROTEA. ¡Ay Dios! ¡Ay muerte!

FERNANDO. Ya volvió a concertarse cuanto habías dejado descompuesto; ya el amor mata, ya el sol alumbra, ya la primavera se esmalta, y yo estoy vivo. Pero ¿cómo la primera palabra ha sido las dos cosas más poderosas, Dios y la muerte! (1-5, 44-45).

Finalmente, Dorotea comienza a hablar dosificando la noticia y, acrecentándose, así, la tensión dramática que ha generado tanto para Fernando como para el lector:

DOROTEA. Porque Dios me libre de mí misma, y la muerte ponga fin a tantas desventuras como cercan mi afligido corazón y flaco espíritu; que la mujer más fuerte al fin es obra imperfecta de la naturaleza, sujeto del temor y depósito de las lágrimas.

[...]

FERNANDO. Cuando naturaleza, atendiendo a lo más perfecto, por falta de la materia no hizo lo que pretendía, que es el hombre, sacó muchas excepciones de la común flaqueza.

[...]

DOROTEA. ¡Ay Fernando!, que no hay en la desdicha letras; en la fortuna gobierno, aunque fuese próspera, lealtad en los imposibles, brasas en la influencia,

⁸⁸ Sobre estos comentarios de Julio y Celia, la nota de la edición de McGrady aclara que, por un lado se llevaban hachas en los entierros; por otro lado, Celia nota que Julio se burla de Fernando a la manera de los graciosos de la Comedia nueva (nota 247, 44). Como vemos, estos comentarios enfatizan aún más la presencia de la teatralidad en esta escena.

valor con las estrellas, amor en las violencias, secreto en las tiranías, constancia en las envidias, y armas en las traiciones (1-5, 46-47).

En este momento, Dorotea confiesa lo que Fernando tanto temía a partir del sueño:

FERNANDO.- ¿Qué es esto, mi bien? ¿Por qué me sangras a pausas? Dime: “Fernando, muerto eres”; irá Julio a que vengan por mí; y no me suspendas el dolor en la duda, que es más fuerte de sufrir el temor que el mal suceso; porque imaginado, se piensa en que ha de venir, y venido, en que se ha de remediar.

DOROTEA.- ¿Qué quieres saber de mí, Fernando mío, más de que ya no soy tuya?

FERNANDO.- ¡Cómo! ¿Ha venido alguna carta de Lima?

DOROTEA.- No, señor mío.

FERNANDO.- ¿Pues quién tiene poder para sacarte de mis brazos?

DOROTEA.- Esa tirana, esa tigre que me engendró (si yo puedo ser sangre de quien no te adora). [...] Hoy me ha reñido, hoy me ha infamado, hoy me ha dicho que me tienes perdida, sin hacienda y sin remedio, y que mañana me dejarás por otra. Respondíle; pagáronlo mis cabellos. [...] Aquí te traigo los que me quitó, que los que quedan ya no serán tuyos; de otro quiere que sean; a un indiano me entrega. El oro la ha vencido, Gerarda lo ha tratado, entre las dos se consultó mi muerte. ¡O cruel sentencia! Supo que había vendido los pasamanos del manteo de tela el mes pasado. [...] Dice que es para darte el dinero que juegues, como si tú jugases, siendo tu mayor vicio los libros de tantas lenguas; y que con versos me engañas, y con tu voz, como sirena, me llevas dulcemente al mar de la vejez, donde los desengaños me sirvan de túmulo y el arrepentimiento de castigo. ¡Ay Dios! ¡Ay de mí! Déjame deshacer estos ojos, pues ya no son tuyos. (1-5, 47-48)

El desconcierto de Fernando ante su ilusión onírica, efectivamente, se vuelve realidad con la llegada de Dorotea. Pero además, esa “realidad”, en cierto grado, era esperada por él, pues se indigna ante la actitud indiferente de Dorotea durante el sueño. Y sí, unos instantes después, se termina la espera: hay una continuidad entre el sueño y la llegada de Dorotea. Al desconcierto de Fernando por el silencio de Dorotea ante sus reclamos en el sueño, le sigue la respuesta de ella en la realidad: su amada viene decirle que lo dejará y el porqué.

Así pues, la metateatralidad se desenvuelve: la vida es sueño porque con el motivo de la visita de Dorotea, el sueño se transfiere a la vida; el teatro como escenario del mundo porque, después de la representación onírica, Dorotea, a su vez, representa ante Fernando su separación. Los elementos de metateatralidad que configuran la escena generan el efecto

de la puesta en abismo gracias a la perspectiva de Fernando, primero en el sueño, y luego al presenciar el sueño hecho “realidad” con la llegada de Dorotea; en este caso, el despliegue de una misma realidad una y otra vez. Se produce, así, la sensación de que la “realidad” de la diégesis ha sido suplantada por otras realidades: la primera, la del sueño, la segunda, la de la pequeña representación teatral con que Dorotea hace que el sueño se cumpla.

Ahora bien, la escena se puede leer desde el punto de vista de Dorotea o de Fernando gracias a sus antecedentes: el soliloquio y el sueño. Si atendemos a la perspectiva de Dorotea, seguiremos como sus cómplices indirectos; aunque, no por ello nos dejará de desconcertar su cambio de actitud. Quizás ella se habrá olvidado de su estrategia al momento de tener frente a sí a Fernando, y se habrá dejado llevar por la emoción del encuentro. O quizás, una vez más, habrá cambiado de estrategia camino a casa de su amante, respondiendo, así, a la indecisión que la ha caracterizado durante su soliloquio. El hecho es que ha roto sus propias expectativas y también las del lector. En su lugar, da un giro inesperado que vuelve mucho más interesante y deleitable la escena para el lector. Asimismo, podemos decir que esta actitud responde no sólo al estado emotivo en que se encuentra, sino también a una intensidad amorosa que es compartida por estos amantes.

Por otro lado, si leemos la escena desde el punto de vista de Fernando, vemos que su posición ante el “teatro” de Dorotea tiene una doble perspectiva: es espectador y, a la vez, actor. Esto es, al ver a Celia e imaginar que trae noticias de Dorotea, Fernando adopta una actitud histriónica que se refleja con un estilo de elevado ornamento retórico:

JULIO.- Celia, señor, Celia. Papelito tendremos.

FERNANDO.- ¿De esa manera lo dices, hombre sin alma?

JULIO.- ¿Dónde vas que has quebrado la guitarra por salir de prisa?

FERNANDO.- A recibir el arco embajador de los dioses, la aurora de mi sol, la primavera de mis años y el ruiseñor del día, a cuya voz despiertan las flores, y como si tuviesen ojos abren las hojas. (1-5, 43)

Fernando es espectador de la escena a través de la descripción de la *actio* de Dorotea, y a su vez, recrea esta perspectiva en la imaginación del lector. Pero, con el uso del estilo ornamentado, su posición también adquiere teatralidad: desde el punto de vista de la acción teatral, a la acción de Dorotea, él tiene una reacción que se refleja, no en la

descripción de las acciones de Dorotea, sino en el estilo que elige. Así, ambos se convierten en personajes/actores de una escena teatral.

Con ello, emerge la doble perspectiva: la de Fernando como espectador y la de la escena en la que actúan él y Dorotea: por un lado, cuando Fernando es espectador, hace que el lector esté a su lado en la pequeña obra marco observando la obra enmarcada. Por otra parte, al ser actor en el “teatro” de Dorotea, Fernando devuelve al lector/espectador su posición de mero lector, y así lo distancia de la obra marco. Este posible efecto es simultáneo: el lector, como Fernando en la obra enmarcada, entra y sale de la obra marco indistintamente.

Ahora bien, la teatralización de Dorotea, en un primer momento, ha causado el efecto esperado por ella: su gestualidad influye de tal forma en su interlocutor, que éste pasa a formar parte de la representación; Fernando se conmueve, pues Dorotea incide en sus emociones. No obstante, en cuanto la “actriz” hace la confesión, la posición de Fernando cambia radicalmente de un tono amoroso a un tono irónico y resentido. Él esperaba un fin ideal; no un fin realista, no su sueño hecho realidad:

FERNANDO.- ¿Pues para ocasión de tan poca importancia tanto sentimiento, Dorotea? Vuelve a serenar los ojos, suspende las perlas, que ya parecían arrancadas de sus niñas. No marchites la rosa, ni desfigures la armonía de las faciones de tu rostro con descompuestos afectos; que te aseguro, por el amor que te he tenido, que me habías dejado sin alma. (1-5, 48)

Fernando sostiene el decoro; pero, con su pregunta inicial rompe la ilusión de la representación y se sale de ella; parece sentir que la causa del fin de la relación no está a la altura del mundo ideal en el que ambos han vivido su amor. La posición del lector sigue siendo expectante: ante las reacciones inesperadas de uno y otro personaje, al lector no le queda más que deleitarse. Fernando le quita la máscara a Dorotea al decirle “Vuelve a serenar los ojos”, y desvanece la ilusión de la obra enmarcada, para situarse en la “ocasión de tan poca importancia”, es decir en su “realidad”. A pesar de que en esta intervención aún persiste el lenguaje elevado, podemos imaginar un movimiento abrupto en la acción de Fernando que acompaña al tono sarcástico de la pregunta “¿Pues para ocasión de tan poca importancia tanto sentimiento, Dorotea?” En la siguiente intervención, la retórica permanece, pero Fernando se distancia aún más de la obra enmarcada, que es la de su amor por Dorotea:

FERNANDO.- [...] Pensé que te desterraba algún memorial celoso, o que se había tu madre muerto súbito del mal del mismo nombre con los achaques de cosas agrias, o que venía tu dueño de las Indias. ¿Para tan débil causa tan fuerte sentimiento? Restitúyeme al corazón el alegría de verte, que me había quitado la tristeza de escucharte. Y vete en buen hora; que aguardo un amigo para un negocio, y no es justo que te vea; que las damas, y tan hermosas, sólo pueden estar sin sospecha en casa de jueces y de letrados; no en aposentos de mozos, donde sólo ay espadas de esgrima, baúles de vestidos, y instrumentos de música (1-5, 48-49).

Pero el “teatro” no termina aquí. Así como para el lector ha sido desconcertante el giro inesperado de Dorotea, también lo es para ella, y para el lector, la reacción de Fernando: ahora adopta un tono amargo, cuyo reflejo se muestra en la indolencia y el desdén con los que trata a Dorotea tras haber escuchado la noticia: sin reparos, la rechaza y la echa; con ello, Fernando se sale de la “teatralización” de su amada. Pero el lector advierte su fingimiento, pues recordemos que su reacción ante el sueño no ha sido de indiferencia, sino de turbación y melancolía.

Si bien, Fernando ya no participa de la teatralidad exagerada del momento, sigue “actuando”, pero por otra razón que lo acerca más a su “realidad” y lo aleja de la ilusión de su romance: el despecho. En un primer momento, su tono es muy amoroso, en un segundo momento, se muestra indolente y desengañado; pero, al último la discusión pasional entre ellos es inevitable y Dorotea termina por irse:

FERNANDO.-Antes tú has hallado lo que Gerarda decía; que si no fuera por ti, yo pudiera estar casado, con más oro que el que te han traído. Pero aún no he cumplido veinte y dos.

DOROTEA.- Y yo ¿tendré quinientos?

FERNANDO.- ¿Dígoelo yo por eso, o porque, si Dios quiere, me queda vida para valerme de ella? Que de diez y siete llegué a tus ojos, y Julio y yo dejamos los estudios, más olvidados de Alcalá que lo estuvieron de Grecia los soldados de Ulises.

CELIA.- ¡Qué sequedad de hombre! Dios me libre: ¿agora cuenta fábulas?

DOROTEA.- Déjale Celia, que no es sin causa. Bien decía yo que andaba divertido. Ya tendrá dueño, que a no ser ésta la causa, no estuviera tan bravo de corazón y tan valiente de ojos (1-5, 51).

El fingimiento es cabal. Fernando lo manifiesta dolorosamente una vez que se ha ido Dorotea:

FERNANDO.- Cierra esa puerta, necio, y mira desde esta ventana si vuelve la cabeza Dorotea.

JULIO.- Ni le pasa por el pensamiento.

FERNANDO.- Muerto soy, Julio. Cierra todas las ventanas, no entre luz a mis ojos, pues se va para siempre la que lo fue de mi alma. Quitá de allí aquella daga, que el trato es demonio, la costumbre infierno, el amor locura, y todos me dicen que me mate con ella.

JULIO.- Quedo, señor, detente. ¿Qué ceguera es ésta? (1-5, 51).

Cabe señalar que Fernando reacciona presentando los síntomas del enfermo de amor: la razón del enamorado se nubla y la melancolía se apodera de él. En este caso, podríamos decir que la enfermedad de amor ataca a Fernando por el cese del trato amoroso con Dorotea.⁸⁹ Si bien las circunstancias de él no son las mismas que las de Calisto en *La Celestina*, la situación dramática sí es parecida a la de la segunda escena de la *Tragicomedia*. Una vez que Calisto es rechazado por Melibea, cae enfermo de amor, y la melancolía lo invade:

CALISTO.- Cierra la ventana y dexa la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguera. Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. ¡O bienaventurada muerte aquella que deseada a los afligidos viene! ¡O si [vivieses agora Erasítrato, médico, sentirías] mi mal! ¡O piedad [seleucal], inspira en el plebérico corazón, por que, sin esperanza de salud, no embié el espíritu perdido con el desastrado Píramo y la desdichada Tisbe!

SEMPRONIO.- ¿Qué cosa es?

CALISTO.- ¡Vete de aquí! No me fables; si no, quizá ante del tiempo de mi rabiosa muerte mis manos causarán tu arrebatado fin (1-2, 215-216).

⁸⁹ La enfermedad de amor, o “amor *hereos*”, codificada en la filosofía del amor cortés aparece cuando la visión primera del ser amado se fija en la imaginación del amante y, una vez fijada allí, corrompe el raciocinio. Con ello, el amante prácticamente pierde la razón y cae en un estado de letargo y sufrimiento por el deseo de alcanzar y poseer al ser amado. Alonso Madrigal, “el Tostado” agrega otro elemento importante que propicia el “amor *hereos*”: “Este desseo parte se cría en nós por naturaleza, ayudando a ello la común e natural inclinación e la fuerza de nuestra edad” (Cátedra 1989, 57). Cuando el enfermo de amor logra tener contacto carnal con su amada, y después cesa este contacto, el amante vuelve a caer en la melancolía y en la turbación de los sentidos. Es el caso de Fernando.

Es interesante observar que Calisto hace una referencia literaria explícita a Píramo y Tisbe, con la que se identifica en su situación de melancólico enfermo de amor. En el caso de *La Dorotea*, la referencia literaria es a esta situación celestinesca y es indirecta, pues no aparece en voz de Fernando; es Lope quien la evoca como autor que imita a su modelo. Es decir, Fernando no se compara con Calisto; más bien, Lope muestra una de las tantas maneras en las que homenajea a *La Celestina* imitando una situación dada.

Esto lo podemos relacionar con una de las formas del metateatro. Catheryn Larson considera que los mecanismos intertextuales también pueden funcionar como recursos para la metateatralidad. En este caso, se crea una pequeña puesta en abismo: primero, el personaje literario, Calisto, manifiesta su consciencia literaria y teatral evocando la leyenda de Píramo y Tisbe; a su vez, en otra obra, *La Dorotea*, el autor, ya no el personaje, pone en evidencia la imitación de su modelo al evocar una situación celestinesca. En otras palabras, tenemos una imitación deliberada por parte del dramaturgo, dentro de una referencia literaria, también deliberada, por parte del personaje. Esto es posible en la *Dorotea* porque el escenario que Fernando quiere es igual que el que Calisto desea.

Ahora bien, hay una diferencia substancial entre la posición metateatral de Dorotea y la de Fernando. Esta distinción se establece tanto por el entorno cotidiano de cada personaje como por la manera de reaccionar ante éste. Podemos suponer que, actuara o no Gerarda, de cualquier forma los jóvenes amantes terminarían percatándose de que su relación no estaba funcionando bien, y, al parecer, no iba hacia ninguna dirección concreta. Asimismo, uno y otro han reaccionado de manera distinta ante su ruptura. En el caso de Dorotea, este problema se le ha revelado por el hecho de vivir en una pequeña comunidad de mujeres solas que ha buscado sobrevivir y sostener su honra en un entorno social de reglas eminentemente masculinas. Ante la necesidad de mantener su posición, las mujeres doroteicas analizan en profundidad la relación Dorotea/Fernando y su futuro. Por ello, fue necesaria la primera recapitulación de Gerarda, pues analizando el pasado, el futuro sería claramente previsible y modificable. De esta manera, Dorotea lo pudo escuchar e imaginar, y así lo ha confirmado ella misma en el soliloquio. Por lo tanto, para Dorotea era necesario actuar antes de permitir el peor de los escenarios futuros:

DOROTEA.- [...] No quiero aguardar al fin que tienen todos los amores, pues es cierto que paran en mayor enemistad cuanto fueron más grandes (1-4, 32).

Es decir, con la visualización que ella hace de sí misma gracias a la intervención de Gerarda, y mediante su carácter autorreflexivo, la joven actúa. La perspectiva metateatral del personaje emerge de la proyección del pasado para que ella tome consciencia de su papel en éste y, así, planear un nuevo papel para el futuro:

DOROTEA. [...] más vale que ahora nos concertemos en amistad, que cuando el trato cesa sin agravio, bien se puede conservar en llaneza, sin reprehensión, y en voluntad sin miedo (1-4, 32).

Como hemos visto, en la etapa inicial de la diégesis, el desarrollo metateatral de Dorotea es autorreflexivo: ella es capaz de atravesar con sus cavilaciones toda la línea del tiempo: se observa a sí misma en el pasado, con lo que reflexiona sobre su presente, y en función de esto, no sólo previene el futuro, sino que lo quiere hacer realidad. En palabras de Dorotea, ésta sería la síntesis de su perspectiva temporal:

DOROTEA.- [...] ¿Para qué vivo? ¿Para qué solicito conservar la más triste vida que se ha dado a esclava? [...] ¿Dónde me lleva este amor desatinado mío? [...] Cuando haya pasado lo mejor de mis años en este laberinto amoroso, ¿qué tengo de hallar en mí sino arrepentimiento para los que me quedaren, cuando a los que desprecio les dé venganza? [...] Mas, ¡ay triste!, que desta amistad nuestra está ofendido el Cielo, mi casa, mi opinión y mis deudos. [...] ¿Para qué quiero aguardar a que te canses y me aborrezcas, a que te agraden las galas de otras, y este sayal que visto sea silicio de tus brazos y penitencia de tus ojos? [...] ¡Oh amor, no te pongas delante! Déjame ir, pues me dejaste determinar⁹⁰ (1-4, 30-32).

En el caso de Fernando, apenas ha tenido tiempo para asimilar su premonición onírica cuando se le aparece Dorotea. De hecho, parece no existir en él la voluntad de meditar sobre su relación, pues cuenta el sueño a Julio y, en seguida, propone el canto de un romance:

FERNANDO.- Buscar las finas y arrojar las falsas, que así hacen los músicos.⁹¹

JULIO.- Una curiosidad hace a ese propósito.

⁹⁰ Según el diccionario de Covarrubias, asociar “determinar” también significa, como en este caso, “decidir”: “definir, tomar resolución de algû hecho”.

⁹¹ En su conversación, Fernando y Julio establecen un símil entre templar una guitarra y una mujer, por supuesto, a propósito del sueño que Fernando ha tenido. El *Diccionario de Autoridades* registra “templar” en relación con la música así: “en música vale poner acordes los instrumentos según la proporción harmónica. Lat. *Ad concordiam, vel consonantiam adducere, componere*. Ej. Esquilo, *Elegía I*: Templar me manda amor el instrumento / Mas cómo ajustaré cuerdas, y penas / Si no puedo templar el mal, que siento”.

FERNANDO.- ¿Cómo?

JULIO.- Que cuando desatan la madeja, la dan con el dedo, teniendo en la boca el cabo de la cuerda; y si hacen dos sombras, la dejan por falsa y pasan a otro tercio. Y así se ha de probar la mujer, y en haciendo dos sombras a cada parte, mudarse al tercio de otra.

FERNANDO.- Yo he templado.

JULIO. A mi costa, que lo he oído.

FERNANDO. Oye un romance de Lope.

JULIO.- Ya te escucho.

FERNANDO.- A mis soledades voy,
de mis soledades vengo,
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos. [...] (1-4, 37-38)

Al respecto, Julio apunta: “¿Cómo no has cantado alguna cosa de Dorotea?”, y Fernando contesta, “Por la pesadumbre que me ha dado aquello del oro”. Pero los temas del romance tratan de la soledad, de los apegos materiales, de las habladurías, de las traiciones entre los seres humanos; así que, indirectamente, sí está relacionado con su el agobio por el sueño. Fernando parece reflexionar sobre su situación a través del romance. Vemos, así, cómo va reaccionando sin ser muy crítico; su actitud es más intuitiva, acaso impulsiva, de desconcierto ante el sueño.

Su comportamiento se puede explicar así. Para él, su entorno social no es tan determinante al momento de considerar el papel de la honra en su relación. Estamos ante un personaje que se mueve con libertad, sin preocuparse demasiado por las reglas sociales de convivencia. Mucho más adelante, en el acto cuarto Fernando cuenta su historia de vida a Dorotea y a Felipa sin saber que son ellas, pues Dorotea aparece embozada:

FERNANDO.- Yo, señoras, [...], nací de padres nobles en este lugar, a quien dejaron los suyos poca renta. Mi educación no fue como de príncipe, pero con todo eso quisieron que aprendiese virtudes y letras. Enviáronme a Alcalá de diez años con el que está presente [Julio], que tendría entonces veinte, para que me sirviese de ayo y amigo, como lo ha hecho con singular amor y lealtad. [...] Descubrí razonable ingenio, prontitud y docilidad para cualquiera ciencia. Pero para lo que mayor le tenía era para los versos. [...] Murieron mis padres, y un solicitador de su hacienda cobró la que pudo y pasóse a las Indias, dejándome pobre; [...] Volví a la Corte, y a

su casa de una señora deudora mía, rica, liberal, que tuvo gusto de favorecerme. [...] Tenía una hija de quince años cuando yo tenía diez y siete, y una sobrina de pocos menos que los míos. Con cualquiera de las dos pudiera estar casado, pero guardábame mi desdicha para diferente fortuna (4-1, 255-257).

Sabemos que Fernando no se casa con ninguna de estas mujeres por Dorotea. Ante el matrimonio, ha elegido el amor libre. Lo que resulta inusual para la pareja es que la relación haya durado cinco años. La pobreza de Fernando y Dorotea como un impedimento para el matrimonio es la posible razón por la cual no llegan a casarse. Ante este escenario, Dorotea, la más afectada, no tiene tregua, de ahí su razonada decisión de actuar al respecto. Pero, para Fernando el concepto de honra es flexible, por tanto adaptable a la situación; mientras discute con Julio la posibilidad de autoexiliarse a Sevilla para huir de Dorotea, aprovecha para defender su noción de honra:

FERNANDO.- Yo te confieso, Julio, que en mi tierno y amoroso natural tiene esta pasión más fuerza.

JULIO.- Toda causa de limitada virtud puede producir efecto más intenso en la materia dispuesta que en la que no lo está.

FERNANDO.- ¿Y qué hará donde la virtud es grande?

JULIO.- Lo que se ve en esta precipitada locura.

FERNANDO.- Yo hago lo que me manda mi honra.

JULIO.- ¡Qué amor tan honrado, para ser libre!

FERNANDO.- No toda la honra está sujeta a leyes.

JULIO.- La que no está sujeta a ellas no es honra.

FERNANDO.- Los hombres hacen honra de lo que quieren.

JULIO.- Un hombre ha de querer lo que es justo para ser honra.

FERNANDO.- Justo es huir que perderla (1-4, 62).

Al elegir una vida un tanto azarosa a la manera de un estudiante, Fernando no se preocupa mucho por su imagen social. Así como ha decidido no casarse y vivir el amor libremente, de la misma manera crea sus propias reglas de la honra. A pesar de ser hijo de

nobles, la muerte de sus padres y la pobreza lo han puesto en una posición de libertad. Por ello, el personaje no se ve en la necesidad de adoptar una posición reflexiva como lo ha hecho Dorotea. En este momento de la diégesis, la vida del joven estudiante estriba en su relación amorosa con Dorotea, y en seguir ejerciendo su oficio de poeta y trovador con ella y sus amigos. Así pues, a diferencia de Dorotea, quien se muestra meditabunda en su soliloquio, Fernando reacciona y actúa ante los hechos inmediatos sin pensar sobre su pasado y su futuro, más bien sigue sus impulsos pasionales.

Sin embargo, la conducta impulsiva de Fernando no es total; su carácter oscila entre el impulso pasional y el uso instintivo de sus dotes histriónicas. Si algo tiene claro, al igual que Dorotea, es su intuición artística del mundo; la utiliza en dos ocasiones estratégicas. La primera se manifiesta cuando canta el romance con el que enfatiza el sentimiento provocado por el sueño premonitorio. La segunda, cuando participa teatralmente de la *actio* de su amada. Con ello, podemos observar las cualidades teatrales del personaje, que en ocasiones ceden ante sus reacciones impulsivas.

Así, la posición metateatral de Fernando en el inicio de la *acción en prosa* genera un efecto de puesta en abismo: tenemos una obra marco correspondiente al fin de los amores entre ellos, anunciado en el sueño, y la obra enmarcada, que sería un reflejo “real” del sueño, y que corresponde a la escena de la primera ruptura entre Fernando y Dorotea. Al mismo tiempo, Fernando se muestra capaz de fingir no sólo con teatralidad y afectación, como lo hace al unísono de Dorotea; también finge para ocultar su emotividad. Con esta simulación, no se genera propiamente un teatro dentro del teatro, pero sí la representación de un papel: con su reacción amarga, Fernando finge ser otro del que es. Si bien no tiene la disposición autorreflexiva que Dorotea muestra en el soliloquio, su temperamento pasional despliega otra faceta del personaje que no conocía el lector.

CAPÍTULO IV: Las obras enmarcadas de los personajes metateatrales en *La*

Dorotea

1. Estructura metateatral de *La Dorotea*

Hemos visto cómo funcionan las cualidades metateatrales de los personajes de *La Dorotea* y su relación con algunos antecedentes. En las siguientes páginas propondré la aparición de situaciones⁹² metateatrales que genera cada uno de los personajes protagónicos a lo largo de la trama: Gerarda, Dorotea y Fernando. La primera que hace su aparición en escena es la alcahueta. Por causa de la llegada de don Bela a Madrid, Gerarda decide que es el momento de que su círculo de mujeres salga de la pobreza. La vía, concertar el trato entre Dorotea y don Bela. Como vimos, sus acciones consistirán en persuadir a Teodora y a Dorotea de la necesidad de la ruptura entre los amantes, y engañar a don Bela diciéndole que Dorotea le corresponde. En cuanto a Fernando y Dorotea, una vez que se percatan de la posibilidad de su separación, planean una serie de acciones, ya para seguir juntos, ya para separarse. En estas acciones siempre hay terceros involucrados, afectados o beneficiados. La pareja protagónica experimenta una sensación constante de frustración ante los fracasos de sus planes.

Ahora bien, el comportamiento metateatral de los personajes protagónicos seguirá generándose a partir del objetivo que cada uno quiere alcanzar. Según ese objetivo, cada personaje llevará a cabo estrategias determinadas que lo involucrarán en diversas situaciones metateatrales.

Hemos visto que Gerarda es el primer personaje en el que aparecen los mecanismos metateatrales. Su imaginación teatral le permite crear situaciones metateatrales en las que interviene como audaz manipuladora, ya en el inicio de la trama y hasta la escena quinta del segundo acto, que es cuando don Bela visita por primera vez a Dorotea y comienzan a tratarse. Asimismo, Gerarda se ausenta con frecuencia del texto y, por tanto, de la vista del lector. Estas ausencias también se pueden considerar como momentos fundamentales para

⁹² Patris Pavis define la situación dramática como el “conjunto de datos textuales y escénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción en un momento dado de la lectura o del espectáculo. Del mismo modo que el mensaje lingüístico no significa nada si ignoramos su situación o el contexto de su *enunciación*, en el teatro el sentido de una escena depende de la representación, de la clarificación o del conocimiento de la situación. (1990).

el buen funcionamiento o el fracaso de su estrategia. Una vez que la alcahueta se siente segura de lo logrado, se descuida, y de un momento a otro su plan fracasa.

Por otro lado, hemos visto que la imaginación teatral de Fernando y Dorotea tiene también efectos metateatrales. Durante la trama, la pareja protagónica reflexiona y planea su curso de acción sobre la posibilidad de seguir juntos o separarse; con ello, se generan situaciones de teatro dentro del teatro, de autoconciencia teatral y de representación de papeles.

Así pues, la estrategia teatral de la alcahueta consiste en establecer una pareja protagónica, Dorotea y Don Bela, frente a un antagonista, Fernando. El objetivo de la estrategia es que Gerarda pinte en la imaginación de Dorotea lo benéfica que sería la unión con el indiano. Por otro lado, tendremos las situaciones metateatrales de Fernando y Dorotea. En estas situaciones, la pareja protagónica serán ellos dos, y el antagonista principal, don Bela. Habrá otros antagonistas como Gerarda, Teodora, y Marfisa.

Podemos decir que, con los recursos de la metateatralidad, Gerarda, Fernando y Dorotea eventualmente se convierten en personajes-directores, actores y dramaturgos de su propia historia; en ésta, cada personaje, por su lado y según sus intereses, crea situaciones metateatrales con elementos diversos de la Comedia: galanes y damas como protagonistas y antagonistas; intentos de pequeños enredos; celos, lances y duelos, ocultaciones, disfraces, etc. Lo único que no sucede es el final feliz a la manera de las comedias de capa y espada. Lope permite que sus personajes generen estas situaciones metateatrales, a veces deliberadas, gracias a la imaginación teatral con que los dota; el buen término de éstas es incierto: no logran imponerse, y, finalmente, se diluyen para ceder su lugar a la “realidad” de la ficción creada por Lope, que es el fracaso de los objetivos de todos en sus situaciones metateatrales.

Los demás personajes también tienen imaginación teatral y, por ello, presentan una voluntad de representación. Éstos funcionan en algunas ocasiones como motivadores de las acciones de los personajes protagónicos: es el caso de don Bela y Marfisa. Pero no planean estrategias de acción específicas o no hay en ellos rasgos de autorreflexión teatral determinantes para el desarrollo de la trama. Asimismo, éstos son afectados por los personajes protagónicos, ya como sujetos de persuasión, ya como personajes-actores, ya como espectadores participantes de las obras enmarcadas.

2. Las estrategias metateatrales de Gerarda

2.1 Pre-texto y subtexto

La manera en que Dorothy Severyn y Joseph Snow han hablado del pre-texto en *La Celestina* es útil para el presente estudio. El planteamiento de los medievalistas es el siguiente: Celestina tiene un pasado que no aparece en el texto. Este pasado, cuya reconstrucción corresponde al lector, determina las acciones de la alcahueta en el presente de la *Tragicomedia*. Así, en el diálogo celestinesco existe un pre-texto que es fundamental para entender el comportamiento de los personajes, pero sobre todo el de Celestina (Snow 2001). En la *acción en prosa*, Gerarda, Teodora, Dorotea y Fernando llevan a cabo sus acciones en relación directa con su pasado, aunque para cada personaje, esta relación resulta distinta. El pre-texto de *La Dorotea* corresponde, por ejemplo, al caso de Gerarda: al ver Gerarda a don Bela interesado por Dorotea, la alcahueta lopesca idea un plan que expone ante Teodora, y con ello da inicio la primera escena del texto.

La influencia del pasado de Gerarda sobre el presente del texto es distinta del caso de Celestina. Gerarda trae a la memoria recuerdos de tiempos mejores, añorados, igual que Celestina, pero sin ningún hecho relevante que tenga como consecuencia el ajuste de cuentas pendientes con algún personaje.⁹³ Gerarda evoca su pasado sólo por añoranza y, en ocasiones, como herramienta útil para persuadir.

Pero hay un pasado que involucra a todos los personajes, y que, a su vez, se ve reflejado en las acciones inmediatamente previas de Gerarda al inicio de *La Dorotea*: la relación amorosa entre Dorotea y Fernando que ha durado cinco años. Este pasado tiene un peso esencial para la acción y la trama de *La Dorotea*. De la misma forma sucede también en numerosas comedias: éstas comienzan *in medias res* y, generalmente, en las primeras escenas, algún personaje relata aquello que dio origen a la acción de la comedia.⁹⁴

⁹³ El deseo de Celestina de vengarse de Pleberio es una hipótesis que Joseph Snow defiende en su estudio “500 años de animadversión entre Celestina y Pleberio: postulados y perspectivas” (2002, 13-29).

⁹⁴ Tenemos ejemplo de ello en *La dama boba*. Liseo va camino a Madrid para casarse con Finea, y en una taberna se encuentra con Leandro, quien le cuenta la leyenda de las hijas de Octavio: Nice, “una palma”, y Finea, “un roble”. En *Don Gil de las calzas verdes* la comedia abre con Quintana le pidiendo a su ama, doña Ana, que le cuente el porqué lleva disfraz de varón, y ella relata la deshonra de la cual fue objeto. En *Las bazarías de Belisa*, Belisa cuenta a su amiga Celia al inicio la razón de su luto.

Así pues, la función del pre-texto en la caracterización de la alcahueta lopesca tiene que ver con dos aspectos: uno principal, a saber, las acciones que motivan la acción de *La Dorotea*, y otro secundario, sus recuerdos de juventud. Estas acciones son, más o menos, contadas por Gerarda en la primera escena; la alcahueta relata cómo vio a don Bela “beber los vientos” por Dorotea. Queda sobreentendido que Gerarda habrá ofrecido al indiano sus servicios experimentados, y, así, inicia su plan de acción. Este pre-texto es fundamental para seguir el transcurso de Gerarda en la trama, pues se trata de una alcahueta, se podría decir, discreta con su vida propia: así como reconstruimos el pre-texto con el que Gerarda ha provocado la acción doroteica, de la misma manera debemos atender al sub-texto; es decir, seguir a la alcahueta en sus acciones e imaginar qué hace mientras no aparece en el texto.

Por su parte, el lector del diálogo celestinesco puede ver a Celestina preparando y planeando en soledad sus estrategias para cumplir con el negocio de Calisto. La vieja aparece monologando íntimamente o dialogando por distintos espacios: en la calle, mientras prepara sus ardidés en su casa, en su laboratorio, en su conjuro, en casa de Melibea, de Calisto o de Areúsa, afuera de la iglesia; en resumen, el lector tiene acceso a sus pensamientos y sentimientos más escondidos. En el caso de Gerarda, nada de esto sucede ante la mirada del lector. Tenemos que imaginar su casa, su “haldear” por la calle, sus monólogos y sus “conjuros”. Lo que el lector sabe es que la Gerarda está en un constante vaivén entre “La Merced”, las tabernas, la casa de don Bela y la de Dorotea. Nunca la vemos “haldeando” por las calles del Madrid doroteico o intrigando en soledad.

El pre-texto antes aludido es la anticipación de una serie de huecos que se generan en la trama por esta forma en que se presenta a la alcahueta, y que el lector tiene que completar. En esos huecos es, principalmente, donde Gerarda hace sus “amarres”, planea sus artimañas teatrales y las descuida también. Este sub-texto se puede advertir a través de alusiones o indicios: se alude a algún encuentro previo o alguna acción posterior que nunca aparece en el texto, o se sugieren actividades de la alcahueta en soledad. La estructura formada por el pre-texto y el sub-texto, hueco por hueco, así como la continuidad y el sentido que tienen en relación con la estrategia de Gerarda es como sigue.

2.2 Los huecos

El pre-texto de *La Dorotea* es revelado en la entrevista inicial entre las dos viejas. Gerarda cuenta algo que el lector no ve: cómo don Bela se ha fijado en Dorotea y cómo a partir de esto, la alcahueta ha decidido actuar. En esta evocación, se encuentra el origen no sólo del plan de Gerarda, sino también de sus cualidades metateatrales; es decir, Gerarda adopta una posición estratégica, desde la cual proyecta su plan de acción para cumplir sus objetivos, y, así, vivir por tiempo indefinido a expensas del indiano. Esta posición es reflexiva, no ya como en el caso de Dorotea en su soliloquio; es decir, Gerarda no hace una meditación profunda sobre algún aspecto particular de su vida. Su autoconciencia sólo tiene fines prácticos: planear una estrategia con ayuda de recursos teatrales, para resolver, así, un problema que involucra las necesidades esenciales de su vida: el dinero y su afición por el vino.

Así pues, la metateatralidad en las acciones de Gerarda puede asociarse con aquello que Lionel Abel considera para hablar de este fenómeno: estamos ante un personaje que tiene conciencia de sus cualidades teatrales; por ello puede ver la vida como teatralizada y teatralizable.⁹⁵

Si el lector imagina la acción del pre-texto, se puede observar una suerte de puesta en abismo proyectada por el personaje como una cadena de persuasiones: la alcahueta, al ver a don Bela interesado en Dorotea habrá planeado su acercamiento hacia el indiano, así como la persuasión de Teodora, de Dorotea, los ires y venires entre las casa de Dorotea y la del indiano, en resumen, la realización sus montajes. Una vez concertado el negocio con don Bela, la alcahueta contará su plan a Teodora para convencerla de que sea cómplice y ayude a convencer a Dorotea. Asimismo, la vieja deberá influir en la percepción que Dorotea tiene de Fernando y aconsejarla para que lo abandone y acepte el trato con el indiano.

Es decir, hay una cadena de espejos que proyectan y reflejan la escena de cada persuasión. Así también, la manera de convencer es mediante la proyección de una puesta

⁹⁵ “[...] 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 theatrically” (Abel 1963, 60-61).

en escena de pequeñas situaciones teatrales, que involucran a personajes protagónicos y antagonicos en un escenario propicio y, en ocasiones, semejante al de las comedias de capa y espada. Esta cadena de persuasiones se conecta a través, precisamente, de los eslabones omitidos por Lope, es decir, del sub-texto.

Casi al término de la conversación entre Gerarda y Teodora, la alcahueta presenta a don Bela mediante una alusión a alguien que le contó que el indiano se ha enamorado de Dorotea a primera vista. Gerarda cuenta aquellos sucesos que originaron la acción con el relato “de oídas” y la descripción de los atributos de don Bela:

GERARDA.- [...] Yo he sabido que un caballero indiano bebe los vientos desde que la vio en los toros las fiestas pasadas, que estaba en un balcón vecino al suyo. Y sé yo a quien ha dicho, que me lo dijo a mí, que le daría una cadena de mil escudos con una joya. [...] Es hombre de hasta treinta y siete años poco más o menos, que unas pocas de canas que tiene son de los trabajos de la mar [...]. Tiene linda presencia, alegre de ojos, dientes blancos, que lucen con el bigote negro como sarta de perlas en terciopelo liso; muy entendido, despejado y gracioso; y, finalmente, hombre de disculpa (1-1, 24-25).

Por estos detalles, podemos pensar que Gerarda y don Bela han tenido ya una primera entrevista. Lo interesante es imaginarnos cómo fue esa entrevista, cómo es que esta vieja se enteró del interés de don Bela: ¿estaría sentada con Dorotea en los toros y desde allí notó las miradas de don Bela o contemplaba la escena desde otro lugar de la corrida? ¿La actitud absorta del indiano ante la belleza de Dorotea le llamó la atención y le dio la idea del negocio? O ¿verdaderamente alguien le contó lo visto en los toros y ella fue a buscar al galán indiano? Cualquiera de estas posibilidades es factible; pero, de lo que no queda duda es que, efectivamente, Gerarda habrá ofrecido a don Bela los favores de Dorotea.

Lope cierra el acto primero con la alusión al primer hueco: éste corresponde a un segundo encuentro entre las viejas antes de que el lector llegue a la primera conversación entre la alcahueta y el indiano. Con este encuentro, nos enteramos de que el indiano y Gerarda han tenido una segunda entrevista. El hueco se advierte de la misma forma que el pre-texto, sólo que con un matiz: en el pretexto Gerarda no menciona haber visto a don Bela, en cambio, en esta última escena, la alcahueta viene a contarle a Teodora que se ha encontrado con don Bela:

GERARDA.- A los cinco rosarios me deparó mi dicha... ¿quién dirás, Teodora? ¿Mas que no lo adivinas?

TEODORA.- ¿Era aquella beata mortificada que anda enseñando las cadenillas de hierro en las muñecas?

GERARDA.- ¡Sí, por cierto! *Viene de la güesa y pregunta por la muerta*. No, sino aquel caballero indiano que os dije esta mañana que miraba con buenos ojos a Dorotea. Allí estaba rezando como un cordero. Debe de ser un bendito (1-7, 72).

Este hueco ha servido para plantear, una vez más, el tema de la honra de la casa de Teodora. Sin que la madre haya aceptado abiertamente la entrada en acción de Gerarda, la alcahueta viene a reportar sus primeros avances. Éstos conciernen a uno de los aspectos importantes por concertar en ese trato: recuperar la honra perdida. Hay que recordar que Dorotea está casada con un caballero que se ha marchado a Perú, y del que no se ha tenido noticia desde hace un tiempo. Con ello, Gerarda da por sentada su desaparición definitiva, y como consecuencia, la pérdida de la “protección” masculina. Asimismo, cuando Dorotea y Fernando se conocen, ella está en pleno trato, aunque muy fugaz, con un príncipe extranjero. Como vemos, los amores de Fernando y Dorotea traen un nuevo motivo de deshonor que tendrá una duración de cinco años para la casa de Teodora. Ante estas vergüenzas públicas, don Bela, indiano nuevo rico, es la mejor opción:

GERARDA.- [...] Deshonor por deshonor, troquemos el perdido por el que trae provecho. Discreta sois, miraldo bien, y consultad esta noche las almohadas; que podría ser que este caballero se casase con Dorotea, como lo han hecho otros muchos de mejor calidad, aunque la suya es grande, con personas más desiguales y de menores méritos (1-7, 74).

Gerarda está segura de los beneficios que traerá la generosidad de don Bela. Así se refleja en la escena primera del segundo acto, donde tenemos la primera entrevista expresa entre ellos. Sin contar aún con ninguna prueba contundente de que se le entregará Dorotea, don Bela da una paga inicial a la alcahueta. La escena comienza así:

BELA.- No digo yo lo prometido, pero todo el oro que el sol engendra en las dos Indias me parece poco [...]. Y a ti, discreta Gerarda, a cuyo entendimiento se debe esta vitoria, quiero servir por ahora con estos escudos.

GERARDA.- El cielo te dé la vida que tus liberales manos merecen (2-1, 80).

El indiano y la alcahueta tratan sobre Dorotea. Es evidente que Gerarda le ha dado noticias de la última charla con Teodora. Por la reacción favorable de don Bela, sabemos que son buenas noticias; seguramente, la alcahueta habrá omitido la resistencia de Teodora al trato con el indiano. Este momento de la conversación no aparece en el texto, es otro hueco. La omisión se hace evidente por el comienzo *in medias res* de la escena. Además de incluir la información de la última plática con Teodora, Gerarda le habrá dicho a don Bela que ha cumplido lo concertado en la primera entrevista con él —esto es, el pre-texto—, por lo que exige su paga. En este caso, Lope parece poner el hueco para que el lector imagine cómo es la conversación entre la alcahueta y don Bela cuando tratan sobre los posibles favores de Dorotea. Lo mismo sucede en el pre-texto, no sabemos en qué términos habrán hablado Gerarda y don Bela de Dorotea.

Como se observa, entre estos dos primeros huecos hay continuidad. Lope opta por estimular la imaginación de su lector para que vaya más allá del texto escrito. La pregunta es ¿por qué omite del diálogo estas partes? La respuesta tiene que ver con las causas del fracaso de Gerarda en sus objetivos. Baste mencionar por ahora, que las partes omitidas, hasta este momento del diálogo, corresponden al acuerdo explícito de intercambio mercantil entre don Bela y Gerarda.

El siguiente hueco lo identificamos por un aparte que hace Gerarda en la escena cuarta del mismo acto. El hueco se forma entre la primera y la cuarta escenas del segundo acto, es decir, durante el tiempo que transcurre entre las escena segunda y tercera. El lector advierte la omisión con un aparte que hace Gerarda cuando Dorotea comienza a ceder ante los regalos que don Bela le envía:

DOROTEA.- ¿Y cómo sabes tú que tomaré ese manteo?

GERARDA.- Como has tomado ese búcaro.

DOROTEA.- Este es niñería, y está aquí amor presente; y siendo suyo el agravio, no me dice que no lo tome.

GERARDA.- [Aparte] Bueno va esto; no me engañaron el chapín y las tijeras. Diferente está Dorotea de lo que solía.

DOROTEA.- ¿Qué dices entre dientes? (2-4, 111)

Si el lector es atento, se dará cuenta de que este murmurar de Gerarda hace referencia a algo que no aparece en el texto. Por otro lado, hacia el final de la escena primera del acto segundo —el primer encuentro entre don Bela y Gerarda que aparece en el texto—, la vieja le dice a don Bela que pase a visitar a Dorotea por la tarde:

GERARDA.- [...] Quédate con Dios, y a la tarde podrás ver a Dorotea, que ya está levantada (2-1, 87).

Esto indica que la alcahueta ha estado con don Bela durante la mañana. Desde que se despide de él hasta que llega con Dorotea pasan algunas horas. Las mismas durante las cuales Gerarda habrá hecho algo con un chapín y unas tijeras. Nótese que en la entrevista con don Bela no se mencionan estos objetos.

Edwin S. Morby documenta el sentido del chapín y las tijeras como una pareja de objetos utilizados en un conjuro. “Se clavaban las tijeras en el chapín y, pronunciándose un conjuro, observábase si se volvía a derecha o a izquierda”. (Morby 1968, 159). En cuanto al significado de “chapín”, el diccionario de Covarrubias da la siguiente definición: “calçado de las mugeres, con tres, o cuatro corchos: y algunas ay q~ llevan treze por dozena [...]. En muchas partes no ponẽ chapines a una muger hasta el día que se casa, y todas las dõzellas andan en çapatillas”.

Con la nota de Morby y la definición de Covarrubias, podemos imaginar qué es lo que Gerarda ha hecho después de despedirse de don Bela, y hasta su llegada con Dorotea. Como la vieja habla en aparte, podemos suponer que dice la verdad. Hay que recordar que ya en *La Celestina*, el habla en soledad o en aparte es un indicador de que el personaje que lo realiza dice lo que realmente está pensando o sintiendo en ese momento.⁹⁶ Si esto es así para el caso que me ocupa, entonces Gerarda está revelando que hizo un conjuro con ayuda de las tijeras y el chapín para fortalecer su trabajo de persuasión con Dorotea, y que éste (el conjuro) comienza a hacer sus efectos.

⁹⁶ Los apartes doroteicos son herencia directa de los celestinescos. En ocasiones, la estructura es la misma, pero el sentido cambia, como en el caso del aparte que analizo: Gerarda no insulta a Dorotea con su murmurar, pero, el aparte es entreoído por la joven, asimismo devela una realidad evocada y conocida sólo por Gerarda, al tiempo que se oculta cómicamente ante la pregunta de Dorotea “¿Qué dices entre dientes”, GERARDA.- “Que me dan envidia tus años y tus gracias”.

Ahora bien, hay otra intervención de Gerarda que permite entrever, por lo menos en este caso, a dónde va y qué hace cuando habla de su devoción religiosa y de su lugar predilecto para rezar: la Merced. Dice la alcahueta antes de despedirse de don Bela:

GERARDA.- Voyme a rezar un poco; que tengo no sé qué devociones: que no me dejan doncellas para casarse, ni enfermos para tener salud.

LAURENCIO.- Hará milagros (2-1, 87).

Si esta intervención se lee a la luz del aparte citado, se puede afirmar que la alcahueta está hablando de su devoción con un doble sentido, el cual, al parecer, sólo es entendido por Laurencio, el criado de don Bela. Este doble sentido es irónico: el rezo se estaría refiriendo al conjuro que Gerarda realizará con el chapín y las tijeras; las devociones, a sus rezos y conjuros de alcahueta-hechicera, en este caso, puestos en práctica por la encomienda de don Bela. Las doncellas que acuden a ella para casarse apuntarían hacia Dorotea, y los enfermos que piden salud se referirían ni más ni menos que a don Bela, supuesto enfermo de amor por haber visto a Dorotea.⁹⁷ El lector tendría que hacer esta reconstrucción para no ignorar el hueco revelado por el aparte, y, así, ir hilando el sentido del huidizo transitar de la alcahueta. Como Celestina, antes de ir a ver a Dorotea, Gerarda hace su conjuro seguramente en su casa. El aparte de Gerarda es el reflejo de estas acciones, y ahora sí cobra total sentido.

En cuanto a la definición de “-chapín-” dada por Covarrubias, podemos decir que hay un sentido asociado al supuesto conjuro de la alcahueta: “[...] En muchas partes no ponē chapines a una muger hasta el dia que se casa, y todas las dōzellas andan en çapatillas”. Al usarse el chapín sólo por mujeres que se casan, podría decirse que la utilidad de éste para el conjuro de Gerarda tiene que ver, precisamente, con la intención de que Dorotea se case con don Bela. Quizá ése era el primer objetivo de la alcahueta.

Finalmente, este hueco resulta muy particular frente a los otros, pues el aparte revela el indicio de una acción, en este caso un conjuro, que sólo podemos suponer: la alcahueta

⁹⁷ La referencia encubierta que hace Gerarda a don Bela como enfermo de amor por Dorotea obedece al contexto de la enfermedad de amor. Se puede decir que don Bela está enfermo de amor, puesto que la primera visión de Dorotea lo cautiva e inmediatamente trata con la alcahueta para realizar su deseo, como Calisto y como don Alonso en *El caballero de Olmedo*.

no cuenta nada a nadie ni está a la mitad de una plática de la que se ha omitido información; ella se habla a sí misma sobre algo que, suponemos, hizo.

Hasta el momento, hemos constatado la presencia de tres huecos en los que Gerarda realiza una serie de acciones para proyectar ante Dorotea y don Bela la estrategia amorosa que le permitirá conseguir sus fines: el primero y el principal sería aprovecharse de la riqueza de don Bela, y el segundo, lograr que Dorotea se amancebe con él.

Los siguientes dos huecos no se hacen evidentes hasta la escena tercera del tercer acto. Es la segunda escena del texto donde el lector acude a un encuentro entre la alcahueta y don Bela. Gerarda hace alusión a dos momentos que ya han pasado, y que se omiten en el texto. El primero alude a las visitas de don Bela a Dorotea, y el segundo, al andar de la vieja por la ciudad:

GERARDA.- [...] Pues en verdad que pienso mortificarme en esto de la sed; que *el primero día que visitaste a Dorotea, comí con madre e hija, y si no lo has por enojo, anduve tan liberal de la taza, como de la mano a la boca ay tan pocos atolladeros, que no salí en dos días de una cocina, aunque yo pensé que estaba en el oratorio*⁹⁸ (3-3, 192).

El comentario revela el trato, más o menos, frecuente que don Bela y Dorotea han estado teniendo desde aquel “primero día”. Nótese el tono ansioso y familiar del indiano cuando pregunta por ella al inicio de la escena:

BELA.-¿Cómo está mi Dorotea, lo primero? (3-3, 189).

Es probable que Gerarda haya estado presente en algunos encuentros; no sabemos si en todos. Unas visitas habrán sido de noche, otras de día. Así lo confirma el mismo don Bela llegando a casa de Dorotea en la escena quinta del mismo acto:

BELA.- Esta es la reja. De día me agrada esta celosía, y de noche me enfada.⁹⁹

LAURENCIO.- ¿Por qué causa?

BELA.- Porque de día impide que vean a Dorotea, que es lo que yo deseo. Y de noche no me deja verla como yo querría, que es a lo que vengo (3-5, 213-214).

⁹⁸ Las cursivas son mías, y señalan las palabras de Gerarda que ponen en evidencia los huecos, a saber: las visitas de don Bela a Dorotea y los andares de Gerarda por una “cocina” o “taberna”.

⁹⁹ Si bien, sólo trato los huecos generados por las acciones de Gerarda, aquí queda en evidencia que también los demás personajes generan huecos. Así por ejemplo, con este parlamento, don Bela nos dice que ronda constantemente la casa de Dorotea.

El otro hueco, también sugerido en palabras de Gerarda, da muestras de las andanzas de la vieja por la ciudad. La alusión a pasar largas horas en una “cocina” bebiendo, no es la única que hace Gerarda a su afición por el vino; por cierto, tópico de raigambre clásica en la caracterización de las lenas. Precisamente es en la comida que la alcahueta evoca sus andanzas ciudadanas —última escena del acto segundo—, cuando habla por vez primera sobre su comportamiento de “vieja borracha”:

GERARDA.- [...] Cuando voy por las calles, me voy arrimando a las tabernas y huyendo de las confiterías (2-6, 152).

Seguramente Gerarda sí pasa tiempo en la Merced entregándose a sus “devociones”, pues las iglesias son siempre un lugar propicio para ejercer la tercería. Pero el mencionar que, en su estado de embriaguez confundió la “cocina” con el oratorio destaca que, muy probablemente, pasa demasiado tiempo visitando sus tabernas favoritas y bebiendo durante varias horas o días.

La continuidad entre los huecos identificados permite al lector no sólo confirmar que, en cierta medida, la alcahueta sí ha cumplido con la encomienda del indiano. Lo muestra la alusión al trato entre Dorotea y don Bela. El lector va teniendo, poco a poco, una idea más o menos clara de lo que hace Gerarda durante sus ausencias. Su andar es, principalmente, de dos tipos: frecuenta las tabernas gastándose el dinero que le va dando don Bela, y en el contexto de la tercería, visita la Merced para “encomendar sus devociones”.

Hay un hueco más en el resto de las intervenciones de Gerarda; se alude a éste en la escena segunda del acto quinto. Para este momento, se ha enfriado el trato entre don Bela y Dorotea, parece que desde hace varios días ya. Se puede inferir que el distanciamiento comenzó a partir del duelo entre Fernando y don Bela afuera de la casa de Dorotea. Las dos últimas escenas del acto tercero son el escenario del enfrentamiento:

BELA.- Este debe de ser el sevillano de quien siempre nos cuenta Dorotea tantas gracias. [...] ¡Hermosa cobardía! Reconocerle quiero. Porque si la cara y el talle desdicen de la voz, ése es el mejor camino para perder los celos.

FERNANDO.- ¿Qué es lo que miran? ¿No pueden pasar sin reconocer? ¡Qué gentil cortesía!

BELA.- No vengo a ser cortés, sino a echarle esa puerta.

FERNANDO.- Si trae esa determinación, a buen tiempo viene.

FELIPA.- ¡Ay señora, que se matan! (3-9, 246).

Desde el cierre de este acto y hasta la escena segunda del acto quinto, don Bela, Dorotea y Gerarda no vuelven a aparecer juntos en el texto. La vieja abre la escena referida con un refrán que advierte la mala suerte de don Bela al no estar en las tantas ocasiones en que lo ha buscado Gerarda. Nótese que el indiano responde entre sorprendido y esperanzado:

GERARDA.- *Donde no está el rey, no le hallan.*

BELA.- ¿Hazme buscado, madre?

GERARDA.- Y ¡cómo! Díganlo todos estos criados que no salen contigo (5-2, 340).

Aquí se ponen en evidencia dos acciones omitidas. La primera, es la constante ausencia de don Bela de su casa, y por tanto, su presencia en la calle de Dorotea lugares o negocios que el lector no puede adivinar. La segunda, el ir y venir de la alcahueta a casa de don Bela. La escena anterior y ésta ponen de manifiesto una serie de acciones que no se le dificulta inferir al lector, pues el texto nos da suficiente información para poder hacerlo: Dorotea se ha distanciado de don Bela, y Gerarda, prácticamente, ha perdido la posibilidad de que Dorotea y don Bela se amanceben. No sólo Dorotea se ha indispuerto para don Bela; éste se expresa con un tono melancólico y resignado, que pone de manifiesto la tristeza que le causa el no tener ya tan cerca a Dorotea:

BELA.- Perdido estoy de triste. No sé qué tengo estos días, que no puedo alegrarme.

LAURENCIO.- De la tristeza de Dorotea nace la tuya.

BELA.- Pensé que la enternecería el haberme herido por su causa, que no puedo alegrarme (5-1, 337).

A pesar de que don Bela intuye que su relación con Dorotea ha fracasado, sigue otorgando su riqueza a la alcahueta, quien se da rienda suelta con sus engaños, su codicia y sus fingimientos gestuales:

BELA.- Gerarda, Gerarda; si hablamos de veras, no soy tan simple que no me haya reportado la mala correspondencia de Dorotea.

GERARDA.- ¿Hate traído Laurencio esos chismes? ¡Pobre Dorotea! Todo el día atada a la labor para hacerte camisas... Ella se lo merece.

BELA.- Perdona, que no lo digo porque te enterezcas. Dale otros cuatro reales.

[...]

GERARDA. Llégamelos a veinte y cuatro, así lo seas de Sevilla, que tengo empeñada una saya en diez y seis reales.

BELA. Dáselos, Laurencio, si me dice quién de los galanes que pasean a Dorotea es el más favorecido.

GERARDA. Tú, bobillo. (5-2, 345).

2.3 La sucesión de los huecos

Con el análisis realizado, han quedado identificados algunos de los huecos del texto; en las siguientes páginas, recordaré la ilación entre éstos, así como las ilusiones teatrales que Gerarda intenta inducir en Don Bela y Dorotea, con ayuda de sus acciones realizadas durante los huecos. Comienzo con la ilación de éstos.

La escena primera de *La Dorotea* corresponde al pre-texto de la *acción en prosa*. A continuación, aparece el primer hueco, correspondiente a la acción que Gerarda sigue después de su primera entrevista con Teodora en la escena que abre la obra. En su segunda entrevista con ésta —acto primero, escena séptima—, la alcahueta le cuenta que ha visto a don Bela rezando en alguna iglesia. Si esto es cierto, se trata del segundo encuentro entre la vieja y el indiano, el cual seguramente habrá versado sobre aquella conversación inaugural con Teodora.

El segundo hueco corresponde a la omisión que provoca el comienzo *in medias res* del acto segundo; por cierto, primera vez en que vemos juntos a don Bela y a Gerarda. Se omiten los detalles que, seguramente, da ella al indiano sobre sus encuentros con Teodora, y la escena comienza con los agradecimientos de éste y una primera paga para la vieja.

El tercer hueco se ubica entre esta escena y la cuarta del mismo acto. La escena cuarta presenta el primer encuentro de la alcahueta con Dorotea dentro del texto. Con un

aparte, Gerarda alude a los buenos efectos que está teniendo un probable conjuro hecho antes de visitar a Dorotea. Gracias al aparte, el lector se entera de que, después de estar con don Bela, Gerarda habrá ido a realizar este conjuro a su casa.

El cuarto hueco concierne a los encuentros que Gerarda ha propiciado entre don Bela y Dorotea, de los cuales, el lector sólo ha podido acudir al primero en la escena quinta del acto segundo. Los posteriores encuentros quedan sugeridos en la escena tercera del tercer acto, que corresponde a la segunda vez en que vemos a Gerarda con don Bela. Es ella quien hace esta alusión.

Al quinto hueco se alude en la misma escena, en el mismo parlamento donde ubicamos el hueco anterior. Gerarda refiere qué ha estado haciendo con el dinero que le ha pagado don Bela: la alcahueta ostenta su afición por el vino al describirse como frecuentadora de “cocinas” y tabernas.

El sexto y último hueco de la vieja se insinúa cuando ésta y don Bela se encuentran por última vez en la escena segunda del acto quinto. El lector infiere que, por causa del duelo ocurrido entre el indiano y Fernando, Dorotea y don Bela se siguen viendo, pero con reservas. A su vez, él ha percibido este rechazo y, como consecuencia, ha dejado de ir a visitar a Dorotea con la frecuencia del principio, que no de rondar su casa muy probablemente. Esto lo sabemos porque Gerarda le reprocha el no estar en casa cuando lo ha ido a buscar durante los últimos días.

Estos huecos permiten observar las acciones de Gerarda en dos direcciones. La primera dirección tiene que ver con sus apariciones. Como dijimos, en *Celestina* es posible trazar sus pasos con detenimiento, pues el texto la persigue incesantemente a todas partes: sola, acompañada, en la calle, en su casa, en casa de Calixto, en casa de Areúsa, en casa de Melibea, en la iglesia y hasta el momento de su muerte. En cambio, el lector sólo ve a Gerarda en dos espacios, por cierto, cerrados: la casa de Dorotea y la casa de don Bela. El resto de su andar es necesario imaginarlo y trazarlo a partir de estos indicios.

Como se observa en el análisis, el trazo requiere de una lectura cuidadosa, en la que el lector, poco a poco, se dé cuenta de que habrá que estar relejendo el texto continuamente. De otra forma, *La Dorotea* puede crear la impresión de ser una obra no sólo inconexa, sino también laberíntica.

Así pues, el andar de Gerarda en el pre-texto y el sub-texto se puede identificar en cuatro espacios: su casa, las tabernas, la Merced y las calles por la que “haldea”; a veces estará embriagada, a veces irá camino a la encomienda de sus devociones, como ella misma dice, otras veces andará en un ir y venir constante entre la casa de don Bela, la suya y la de Dorotea.

2.4 El fracaso del montaje

La segunda dirección de las acciones de Gerarda a la que apuntan los huecos está relacionada con el montaje que la alcahueta intenta armar para convencer a don Bela de que Dorotea será suya, y a Dorotea de terminar con Fernando y amancebarse con el indiano. Esta dirección revela un camino que Gerarda va trazando para el encuentro definitivo entre don Bela y Dorotea. Gerarda pierde la dirección de este camino antes de tiempo; la alcahueta falla en la realización de su estrategia. En esta estrategia se pueden identificar algunas situaciones que recuerdan a las comedias de capa y espada:¹⁰⁰

Además de los ardides de Gerarda, hay en *La Dorotea* una serie de rasgos que pueden identificarse como evocaciones de este subgénero de la Comedia: el tema es amoroso, el final de los amores de Fernando y Dorotea; el ambiente es coetáneo y urbano, la *acción en prosa* se desarrolla en Madrid, a finales del siglo XVI y principios de XVII, en el contexto de las guerras literarias, —por cierto, Lope era uno de los protagonistas de estas guerras y de esta misma historia—; los personajes responden a tipos cualesquiera: Fernando es un galán exbachiller, poeta y trovador; don Bela es un galán indiano, muy particular frente al tipo del “indiano” de las comedias;¹⁰¹ Dorotea es una dama de posición económica

¹⁰⁰ Ignacio Arellano ha investigado los rasgos esenciales de este subgénero de la comedia áurea; ha estudiado, también, a algunos de los preceptistas, así como documentos anónimos que hablan al respecto. Entre éstos están Carlos Boyl, Suárez de Figueroa, Salas Barbadillo, Zabaleta, Bances Candamo, así como la anónima *Loa en alabanza de la espada* y el anónimo papel *A la Majestad Católica de Carlos II* (Sánchez Escribano y Porqueras, citado por Arellano 2011, 29). Según el crítico, la definición más completa y la más conocida hasta ahora es dada por Bances Candamo: “Las de capa y espada son aquéllas cuios personajes son sólo Cavalleros particulares, como Don Juan, y Don Diego, etcétera, y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la Dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo (...) (Citado por Arellano 2011, 29). Arellano afirma que “existe, pues, en el siglo XVII la conciencia de un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio” (29).

¹⁰¹ La caracterización de don Bela es inusual frente a la de los indianos “tipo” que aparecen en las comedias. Para Héctor Brioso “el [...] ambiguo retrato del indiano Bela que traza Lope en *La Dorotea* [es una] verdadera semblanza velazqueña, más rica en matices que ningún ejemplo del tipo teatral” (“¿Trajiste este

no muy privilegiada, pero educada con los modales de la Corte. Los tres son aficionados a la poesía, al canto y a la recitación. El ingenio estaría, precisamente, en hacer aparecer lances a la manera de las comedias de capa y espada. Estos lances despuntan en medio de una ficción de carácter realista: *La Dorotea: acción en prosa*.

Ahora bien, como dije, la estrategia de Gerarda tiene como pareja protagónica a Dorotea y don Bela, y como antagonista, a Fernando y, eventualmente, a Teodora; su trazo es como sigue. La proyección de la estrategia es visualizada en la imaginación de Gerarda cuando identifica las necesidades de don Bela, y, por supuesto, su condición de indiano rico. En la entrevista con él —pre-texto de la *acción en prosa*— la alcahueta da el primer paso. El segundo paso sigue al entrevistarse en la escena inicial con Teodora, quien, a pesar de su resistencia aparente, refuerza las palabras de la alcahueta al reprender a Dorotea en la siguiente escena. Gerarda da el tercer paso cuando se encuentra con don Bela en la iglesia para confirmarle que Teodora no rechazará el negocio de intercambio. El cuarto paso lo dan entre Gerarda y Teodora: ésta, sin decir que sí expresamente, está de acuerdo con los beneficios del posible amancebamiento y se preocupa porque se lleve a cabo el matrimonio entre su hija y el indiano. El quinto paso es dado al confirmarle Gerarda a don Bela el éxito obtenido con Teodora, así como el arreglo de la primera visita a Dorotea. El sexto paso se da en el momento en que Dorotea acepta los regalos del indiano antes de que la visite por primera vez. Seguido de éste, viene el séptimo paso, justo con la llegada de don Bela a casa de Dorotea. Con el octavo paso, Dorotea muestra más confianza en Gerarda que en su madre, pues le pide a la alcahueta que salga por la puerta trasera de la casa para evitar

animal de las Indias?: el figurón, el indiano y lo americano en *Guárdate del agua mansa* de Calderón”, 432). Por su parte, Jaime Martínez Tolentino menciona que “hasta 1596 Lope había tenido poco contacto directo con los indianos”, por ejemplo, Francisco Perrenot de Granvela, el indiano que le robó a Elena Osorio. “Por eso en las comedias que escribió antes de esa fecha, donde figuran indianos, Lope suele no presentarlos en escena (*El maestro de danzar*), o tan sólo presenta indianos fingidos (*Las ferias de Madrid*, *La bella malmaridada*)”. Sin embargo entre 1596 y 1604 Lope se va a Sevilla y tiene contacto directo con otros indianos que cambian la percepción negativa que el *Fenix* tenía de ellos. Así, sigue Martínez Tolentino, Lope escribe comedias como *El amante agradecido* o *La prisión sin culpa*, donde “presenta a los indianos de un modo positivo como seres valientes, galantes, apuestos y generosos, aunque siguió presentando a los indianos fingidos como seres detestables y ridículos” (4-5). Por mencionar un par de ejemplos, en *La prueba de los amigos* (Lope, 1604) el indiano ni siquiera llega a serlo, es más bien un “figurón” representado por un galán que pretende aprovecharse de los beneficios económicos de una prostituta. En *La moza de cántaro* (Lope, 1625) el indiano es considerado un “miserable” y un lascivo que pronuncia “vocablos groseros”.

encontrarse con Teodora. Así, Dorotea no sólo da señales de aceptar el trato, sino también guarda el “secreto” en complicidad con Gerarda.¹⁰²

A partir de aquí (2-2) y hasta el duelo entre los dos galanes (3-9), Gerarda logra proyectar su puesta en escena en sus blancos: Dorotea y don Bela, pues éstos comienzan a tratarse. La vieja cree que su montaje está completo, no aparece más en trabajo de persuasión.

A continuación expongo estos ardidés teatrales. Lo primero que hace Gerarda es construir en la imaginación de don Bela y Dorotea el personaje ideal que necesita cada uno. Es necesario señalar que la forma en que Gerarda los presenta es afectada y, podemos decir que también exagerada teatralmente. Es decir, la vieja no sólo habla con afectación retórica sobre los atributos de cada uno; podemos percibir que también enfatiza con el volumen y el tono de voz, así como con sus gestos.

Para comenzar, el principal atributo destacado en la presentación de Dorotea para don Bela es la afición por componer, recitar y apreciar la poesía:

BELA.- Toma y dale a Dorotea; que si pone en él los rubíes de la boca, le volverá diamante, digno de la ambrosía de los dioses. [...]

GERARDA.- ¡Qué discreción, qué gracia, qué aplicación tan linda! ¡O entendimiento, dulce parte del alma! Moriráse por ti Dorotea, que está desvanecida de discreta, y no ay regalos que la enamoren como concetos, ni tesoros que la obliguen como estas aplicaciones. ¿Qué dicen estas letras?

BELA.- *Omnia vincit amor*, que es un hemistiquio de un poeta latino.

GERARDA.- ¡Jesús, don Bela! Concertados estáis los dos; que es muerta por hemistiquios. [...] Si tú tienes algo de poeta, ganarásle el alma. Porque como las mujeres son desvanecidas porque las alaben, esto hacen los versos con tanta bizarría, que las vuelven locas (2-1, 82).

El segundo atributo que la vieja resalta es la belleza física de la dama:

¹⁰² Este comportamiento de Dorotea —aceptar a don Bela en complicidad con Gerarda y a espaldas de su madre—, es claramente una evocación del cuarto auto de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, la primera entrevista que tienen Celestina y Melibea. Una vez que Melibea apacigua su ira, da a Celestina su cordón. Con ello pide a la vieja regresar al día siguiente “muy secretamente” para darle la oración que curará el supuesto dolor de muelas de Calisto, pues, dice la doncella “[...] para escribir la oración no habrá tiempo sin que venga mi madre” (4-5, 323).

GERARDA.- Compraréle de camino medias y Zapatos. ¿Zapatos diJe? Zapatillos, y aun no es bastante diminutivo. Si la vieses, no tiene tres puntos de pie, con ser la pantorrilla bizarra cosa (2-1, 84).

[...]

BELA.- Los zapatos no truje, que no los avía tan pequeños [...]

GERARDA.- No gastarán mucho ámbar en las zapatillas, que en verdad que la pueden calzar el pie con una azucena.

BELA.- Pues, madre, ¿has visto tú el pie de Dorotea?

GERARDA.- ¡Qué pregunta! Criéla en estos brazos; nadie como yo es testigo de sus perfecciones. (2-5, 132-133).

En el siguiente ejemplo, poesía y belleza se destacan en Dorotea mientras ella canta y toca la primera vez que la visita su nuevo amante. Sus manos, sin duda, son descritas con sensualidad por parte de Gerarda para aumentar el deseo de don Bela:

BELA.- ¡Qué graciosa repetición! ¿Cúyo es el tono¹⁰³?

GERARDA.- De la misma que lo canta. ¿Eso preguntas?

BELA.- ¡Oh qué mal pregunté! Que no faltará habilidad ninguna a quien el cielo dotó de tantas gracias.

GERARDA.- Pues si la viédeses poner las manos en un clavicordio, pensaréis que anda una araña de cristal por las teclas (2-5, 140).

La siguiente característica que señala la vieja no es propiamente un atributo; todo lo contrario, es un “defecto”: la pobreza. Gerarda contrasta la vida pobre de Dorotea con su belleza. Por supuesto, es una manera eficaz para que don Bela no dude en derrochar dinero, y, así, alcanzar a Dorotea:

GERARDA.- [...] Ahora bien, voy a darle este búcaro, y a comprarle destos escudos algunas tocas; que como la moza es virtuosa y su madre miserable, ándase todo el año en cabello, ¡y qué cabello! Cuando le peina y tiende, parece una Madalena en el desierto (2-1, 83).

¹⁰³ En este caso, “tono” se refiere a la siguiente definición dada por el *Diccionario de Autoridades*: “se llama también la canción métrica para la Música compuesta de varias coplas. Lat. *Modulatio. Cantio*. O sea, que se trata de una canción que ha compuesto Dorotea.

El lector no sabe, bien a bien, los términos en que Gerarda habrá ofrecido a Dorotea. No obstante, esto se puede inferir con la primera entrevista entre las viejas y por los comentarios a los atributos de Dorotea que sí conoce el lector. Gerarda cuenta a Teodora lo que promete el indiano:

GERARDA.- [...] y le adornaría la casa de una rica tapicería de Londres, y le daría más esclavas mulatas, conserveras y laboreras, que las que puede tener el rey en su palacio (1-1, 24).

De esta manera, el lector puede imaginar la teatralidad con que Gerarda habrá exagerado frente a don Bela sobre lo lamentable de que esté en la miseria una joven tan hermosa y virtuosa. Así es como Gerarda pinta a Dorotea para don Bela.

Por otro lado, la caracterización del indiano para Dorotea comienza también con la primera plática entre las viejas. Como vimos, es casi seguro que Gerarda considerara que las escucharía Dorotea: desde ese momento, la alcahueta comenzaría a estimular la imaginación de Dorotea, seguramente modulando la voz al hablar ya de don Bela, ya de Fernando. El atributo principal a destacar es que don Bela es un hombre maduro y dispuesto a servir a Dorotea con mucho “oro de Indias”. Con ello, Gerarda establece una oposición entre estos atributos del indiano y la vida azarosa y aventurera de Fernando o “don Fernandillo”, como la vieja lo llama de manera estratégica pensando en que tal vez escucha Dorotea:

GERARDA.- [...] Para todo acontecimiento, Teodora, hombre, hombres, y no rapaces, que con la saliva de las mujeres les sale del bozo (1-1, 25).

La juventud, la pobreza y la libertad de Fernando ponen en desventaja a Dorotea por dos razones: por lo que concierne a la honra, y por lo que afecta el paso del tiempo en las mujeres, a diferencia de los hombres. Tarde o temprano, Fernando cambiará a Dorotea por una mujer más joven:

GERARDA.- [...] ¿Es mejor la perdición de Dorotea por Fernandillo? A peso de oro habiades vos de comprar *un hombrón de hecho y de pelo en pecho*, que la desapasionase destos sonetos y destas décimas o espinelas que se usan. [...] Pero volviendo al señor don Bela, me dijo que no era su intento enamorar las rejas y dar materia de nota a las vecinas, sino con todo recato y decencia servir a Dorotea, y regalarla magnífica y espléndidamente; y dígolo como él lo dijo (1-7, 72-73).

A través de esta oposición entre los galanes, Gerarda exagera con evidente histrionismo las condiciones en las que el joven estudiante ha dejado a Dorotea tras cinco largos años de relación, y seguirá dejándola. Con estas palabras, Gerarda configura a la pareja protagónica y a su antagonista de la siguiente manera: por causa de la pobreza, de la posible sustitución por otra mujer y de la fragilidad de la honra, Dorotea deberá dejar a Fernando y entregarse a don Bela. Además, deberá aceptar al indiano, en primer lugar, porque es un hombre maduro, y por tanto, seguro de su amor por ella. En segundo lugar, porque la proveerá de todo aquello que le plazca a ella. En tercer lugar, porque el indiano le dará un lugar en la Corte, y resarcirá la honra de la casa de Teodora al ser el varón que faltaba para sustentarla. Así, por supuesto, Dorotea y don Bela serán dama y caballero en una vida acomodada, propia de un final feliz de comedia de capa y espada. Quedará lejos de ellos el representante de la deshonra: “don Fernandillo”: un joven exbachiller, que ha dejado a Dorotea vulnerable socialmente, miserable y a punto de perder su hermosura.

Ahora bien, este pequeño teatro se puede realizar a partir de los elementos de la comedia de capa y espada que señala Bances Candamo. En palabras de Arellano, se trata de un tema amoroso en el contexto de un ambiente urbano y coetáneo. El pequeño teatro orquestado por Gerarda, efectivamente, contiene los lances que apunta Bances Candamo. Como lo mostré en el análisis de la configuración de los personajes metateatrales, Gerarda es quien desata el inicio del fin amoroso entre Dorotea y Fernando. La vieja estimula la imaginación de Dorotea para que establezca una oposición entre sus dos galanes, y, al final, escoja al indiano. Vimos también que la táctica para alejar a Dorotea de Fernando consiste en advertir a Dorotea que su amante la abandonará por mujeres más jóvenes y más adornadas, y por supuesto, nunca se casará con ella. Así, el primer aspecto que mueve a Dorotea para dejar a Fernando tiene que ver con los celos; lo confirma ella en su soliloquio.¹⁰⁴

El segundo aspecto es la presencia de don Bela, quien no resulta tan apuesto y joven como Fernando. Sin embargo, el indiano tiene para sus propias galas y para las de Dorotea; más aún, tiene para cubrir las deudas y la honra mancillada de la casa de Teodora:

DOROTEA.- [se refiere a Fernando] Ese agrado tuyo, ese brío, ese galán despejo, esos regalos de tu boca, cuyo primero bozo nació en mi aliento, ¿qué Indias los podrán suplir, qué oro, qué diamantes? Más ¡ay triste!, que desta amistad nuestra

¹⁰⁴ Véase el análisis del soliloquio de Dorotea, del presente estudio.

está ofendido el cielo, mi casa, mi opinión y mis deudos. Mi madre me persigue, las amigas me riñen, los vecinos me murmuran, las envidias me reprehenden, mi necesidad ha llegado a lo ultimo (1-3, 31).

Los celos, la pobreza y el cuidado de la hermosura crean en Dorotea la duda de si debe seguir con Fernando; cuando lo visita, le expresa sus dudas a través de su pequeño acto teatral. Así, traslada sus celos al joven galán, quien, si en un principio participa del melodrama, después se muestra indolente y despedido al rechazar a su dama. Recordemos que Fernando ha tenido un sueño premonitorio acerca de la llegada del indiano, el cual antecede la visita de Dorotea. Con ello, los celos de ambas partes están justificados y comienza la ruptura.

Al mismo tiempo, la estrategia de Gerarda va desenvolviéndose bien. Fernando se va a Sevilla, lo cual deja espacio suficiente para que la alcahueta propicie los encuentros entre su pareja protagónica. El primer y único encuentro entre Dorotea y don Bela que aparece en el texto es una muestra del pequeño montaje de Gerarda. La escena puede ser típica de algunos de los cortejos amorosos en las comedias de capa y espada. El final de la escena anterior —escena cuarta del segundo acto— es la introducción a este teatro planeado por Gerarda: Don Bela entra en casa de Dorotea de dos formas; una es como si entrara en escena para representar su papel de galán; la otra es metafórica: con un doble sentido, posiblemente deliberado por parte de Lope y también de Gerarda, la alcahueta insta a don Bela a “penetrar” en la casa de Dorotea, por cierto, habitada sólo por mujeres:

GERARDA. Entre, señor don Bela, entre, que no está hondo. ¿De qué tiene miedo? Aquí estamos tres mujeres, que entre todas tenemos ciento y veinte y cinco años; (2-4, 123).

La escena es metateatral al estilo celestinesco.¹⁰⁵ En un teatro dentro del teatro tenemos como obra encuadrada y en primer plano a Dorotea y don Bela conversando con la mediación esporádica de Gerarda. La alcahueta adquiere el papel de directora de la escena: para comenzar, lanza a don Bela a escena, quien, entre molesto por la intervención de

¹⁰⁵ Recordemos el sexto auto de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*: Celestina llega a casa de Calisto a contarle lo acontecido en su primer encuentro con Melibea. Mientras la vieja habla con Calisto en un primer plano, los criados, Sempronio y Pármeno, discuten en aparte en un segundo plano. Pármeno maldice las mentiras de Celestina y la ceguedad de Calisto, y Sempronio trata de controlarlo. Celestina está como mediadora y participe de los dos planos: mientras conversa con Calisto, al mismo tiempo escucha y responde esporádicamente a las murmuraciones de los apartes dialogados entre los criados. (335-356)

Gerarda y cautivado por la belleza de Dorotea, se presenta ante su dama con palabras de galanteo:

BELA. No me tire de la capa, señora Gerarda, que a quien trae su voluntad no es menester hacelle fuerza. —Dios guarde tanta hermosura para testigo de su poder, aunque a costa de cuantas vidas mata.

DOROTEA. Llega una silla Celia.

BELA. No dejéis el estrado, señora Dorotea, que no soy tan gran señor que merezca que salgáis de la tarima.

DOROTEA. Cuando estéis sentado. Y perdonad el no haber salido más pasos, que me ha cogido vuestra venida tan de súbito que no halla el corazón lugar donde se afirme (2-5, 123-124).

El diálogo entre don Bela y Dorotea rápidamente genera tensión dramática, y esta tensión se mantiene durante toda la situación. Por ello, Gerarda se ve obligada a pedir mesura a los “intérpretes”:

DOROTEA. Con vos a lo menos ya no importará guardar los ojos, si podéis robar los corazones por los oídos.

BELA. No es mi entendimiento capaz de tanta dicha que halle vuestra atención dispuesta a la música de mis palabras.

GERARDA. ¿Queréis que me ponga en medio, aunque lleve la peor parte? Paz, señores, y démoslos por entendidos. ¿Qué trae Laurencio, que está más cargado que sardesco de convento? (2-5, 124-125).

Mientras recibe emocionada los regalos de don Bela, Dorotea se muestra un poco más flexible con su galán, y Gerarda señala el acierto. Pero la actriz se revela ante el apunte de su directora, quien, en seguida, la reprende por hacer que la ilusión teatral se desvanezca:

DOROTEA. ¡Qué bien asientan estas clavellinas de nácar sobre lo verde!

BELA. Así se casaran dos voluntades como estas dos colores.

DOROTEA. Lo verde es esperanza, y lo encarnado crueldad.

BELA. La crueldad será vuestra color, y la esperanza la mía. Pero ¿quién las podrá casar, siendo contrarias?

DOROTEA. Contrarias sí, pero no enemigas.

BELA. Decís bien, que una cosa es la enemistad, y otra la oposición.

DOROTEA. Tiene más esta esperanza, que está esmaltada de flores, que son más que principios de la ejecución del fruto.

GERARDA. No has dicho cosa más a propósito.

DOROTEA. No tan a prisa, Gerarda, que muchos almendros se han perdido por haber tenido flores sin tiempo.

GERARDA. Echástelo a perder, hija; mejor lo habías dicho, porque la producción de las flores puede ser serenidad del tiempo, y no atrevimiento del árbol, para merecer el castigo del yelo (2-5, 125).

Esta escena puede ser una evocación de la escena celestinesca en que la alcahueta prepara a Areúsa para tener relaciones sexuales con Pármeneo, quien primero las escucha, luego las mira y, finalmente, pasa la noche con la prostituta. La resistencia de Dorotea a dejarse seducir por don Bela puede tener un eco en los remilgos de Areúsa, quien se finge avergonzada ante la presencia de su nuevo amante. Pero este eco adquiere su propia forma debido a las particularidades del carácter de Dorotea y de su historia de amor con el galán ausente en esta situación: Fernando. Así pues, hay que señalar que, mientras Areúsa finge resistirse a Pármeneo, Dorotea se encuentra en una situación de verdadero conflicto dramático; su comportamiento aquí se radicaliza con oscilaciones que van de ceder a los galanteos de don Bela y traicionar a Fernando, a rechazar al indiano y seguir siendo fiel al amor que siente por su joven amante.

Por otro lado, en la obra encuadradora y en segundo plano, tenemos como espectadores del coqueteo entre galán y dama a Gerarda y a los criados, Laurencio y Celia, quienes, con desdeñosos apartes dialogados, se mofan del uso elevado que hace don Bela del lenguaje para impresionar a Dorotea:

DOROTEA. La esperanza tanto tiene de mérito cuanto tiene de paciencia, y es tan galante efeto de amor el no tenerla, que ha muchos días que este nombre anda desterrado de los palacios.

BELA. El amor platónico siempre le tuve por quimera en agravio de la naturaleza, porque se hubiera acabado el mundo. Mal amante llama Platón al que ama el cuerpo más que el alma haciendo argumento de que habla cosa instable [...]

CELIA. [Aparte] (¡A Platón encaja este majadero! Él ha oído decir que Dorotea es perdida porque la tengan por sabia.) [...]

BELA. En Grecia reinó un humor en las doncellas que se mataban todas con sus manos. Así lo escribe Plutarco.

CELIA. [Aparte] (¡Otro filósofo!)

BELA. Para remediar esto, el Senado mandó que a la que se matase sacasen desnuda a la plaza y la tuviesen todo el día en público descubierta [...]

GERARDA. [Aparte] (¡Medrará la pobre Gerarda con estas sofisterías!) Mira, rapaza, estos pasamanos, de que pudiera el sol guarnecer los hábitos de sus planetas.

DOROTEA. Son más ricos que de buen gusto (2-5, 126-127).

Entre los desdenes de Dorotea y la sobreactuación de don Bela, Gerarda no pierde su objetivo y sigue dirigiendo el cortejo amoroso:

GERARDA. Hasta con los pasamanos eres ingrata por lo que tienen de manos. Hasta agora, ¿quién te las pide? Y ¡qué tales son ellas para pedir las, para desear las y para encarecer las! Como estás convaleciente, las traes de adorno. Por vida de don Bela, que le prestes esas dos sortijas por un instante, verás lo que parecen en aquella nieve.

DOROTEA. Necia estás, Gerarda. ¡Jesús, qué necia! —Tened, señor, las manos.

BELA. No desfavorezcáis, os suplico, estos diamantes, siquiera por lo que os parecen, y permitirme que yo os los ponga.

GERARDA. Acaba, muchacha. ¿Qué rehuyes los dedos? ¡Qué descortesía! ¿Tú naciste en la Corte? (2-5, 127-128).

El cierre de la pequeña obra encuadrada es exitoso: Dorotea está dispuesta a ver a don Bela nuevamente, y al estilo de las entradas y salidas por puertas secretas en las comedias, Dorotea pide a don Bela que salga por la puerta trasera¹⁰⁶:

DOROTEA. Mi madre llama por la puerta principal. Salid por ésta —Y tú quita de aquí todo esto, no lo vea. —Que no tendré remedio de volver a veros.

BELA. ¿Y cuándo será, señora mía?

DOROTEA. Gerarda os lo dirá, que ahora no puedo (2-5, 142).

¹⁰⁶ McGrady documenta que el uso de esta clase de puertas era típico de la *Novella* italiana y de la Comedia lopesca. También, comenta que, como la disposición de estas puertas en la casa de Dorotea, así era también en la casa de Elena Osorio (*LD*, 142).

Es después de esta escena que Gerarda piensa que ha concertado la separación de los jóvenes amantes y el posible amancebamiento de Dorotea y don Bela. Sin embargo, la alcahueta subestima el papel de Fernando. No considera que Fernando buscaría a Dorotea al regresar de Sevilla, y, con ello, se reencontrarían. Si bien Dorotea acepta a don Bela, más adelante se declara fiel a Fernando.

La paga de don Bela y la afición por el vino distraen a Gerarda: aunque su trabajo ya acabó, la alcahueta sigue recibiendo dinero de don Bela; y en lugar de cuidar lo que ha logrado vigilando la voluntad de Dorotea para con el indiano, Gerarda pasa el tiempo en las tabernas; es por ello que comienza a descuidar el negocio.

El error de Gerarda es no haber reflexionado más sobre la relación amorosa entre Fernando y Dorotea; por tanto, no haber intervenido directamente para separarlos. Gerarda disfruta sin reparos de su “vicio”; parece considerar que la riqueza del indiano basta para que Dorotea, aficionada a engalanarse con regalos, se olvide de Fernando. Debido a estas imprevisiones es que Dorotea y don Bela se distancian. El escenario sobre el cual Gerarda intenta ponerlos como protagonistas de sus propios lances de capa y espada no es lo suficientemente convincente para soportar la retirada, tanto de Dorotea como de don Bela; más aún, desaparece con la muerte del indiano. Así, la estrategia de Gerarda resulta defectuosa, pues Dorotea no deja de ver a Fernando.

Los defectos de la estrategia de Gerarda provocan que el reencuentro de los jóvenes amantes se dé por uno de los rasgos constitutivos de los personajes de las comedias de capa y espada: los celos. Vimos que, en el caso de Dorotea, los efectos de los celos favorecen la estrategia de Gerarda. Pero la aparición de éstos en Fernando comienza a desviar la estrategia de la alcahueta. Fernando ha dado instrucciones a su amigo Ludovico de vigilar a Dorotea en su ausencia. A su regreso, Ludovico cuenta con detalle a su amigo las visitas de don Bela y los cambios materiales en casa de Dorotea. Así, los celos que Fernando siente propician el duelo, también permiten que se reencuentren él y Dorotea. Por su parte, Dorotea se siente arrepentida de haber cambiado a Fernando por el indiano; este sentimiento ayuda a que se entregue, una vez más, a Fernando. A partir de aquí, se esfuma el final feliz planeado por Gerarda. La reconciliación de los jóvenes amantes es un hecho que se confirma después del duelo, en la escena segunda del acto cuarto.

2.5 Los descuidos de Gerarda

El fracaso de la alcahueta obedece a dos razones: la primera tiene que ver con lo fácil que le ha resultado embaucar a don Bela sobre la supuesta correspondencia de Dorotea, y con ello, aprovechar sus riquezas; de ahí se sigue la segunda: Gerarda no vigila la relación entre Dorotea y Fernando. Por un lado, la alcahueta da por hecha la disolución del amor entre Dorotea y Fernando. Por otro lado, subestima la voluntad de don Bela. Esta posición de Gerarda se puede rastrear en el diálogo gracias a los comentarios expuestos que hace sobre el indiano como el objeto de su engaño; o bien, cuando hace explícita su codicia mediante un comportamiento descarado. Estas acciones se pueden leer como descuidos estratégicos. Los descuidos consisten en que Gerarda se olvida por un momento de su retórica persuasiva, y deja al descubierto el interés y la codicia que la mueven ante su interlocutor y ante el lector. Así, de manera evidente, la alcahueta se deja ver en el territorio en el que nadie la veía: el de sus verdaderas intenciones.

Gerarda comienza a revelarse en la entrevista con don Bela correspondiente al acto segundo. Mientras él enlista los regalos que enviará a Dorotea, la vieja no se resiste a pedir para ella:

GERARDA.-... no se te olvide la pobre vieja; que traigo este monjil más hecho andrajos que el sayo del Hijo Pródigo (2-1, 85).

En este caso, la actitud de Gerarda es todavía moderada, pues aprovecha el momento de la conversación, así como la liberalidad del indiano y justifica su petición al identificarse con desvalimiento de Dorotea. En la escena cuarta del mismo acto, Gerarda rompe el ritmo de su estrategia y recomienda a Dorotea olvidarse un poco de la dignidad, aprovechar su posición de juventud y belleza, y, con ello, llevar hasta lo último la estafa de don Bela:

DOROTEA.- Mucho se precia en estos versos de amante casto; pero todos los hombres tienen esta traza. [...]

GERARDA.- Dorotea, Dorotea, mientras eres niña, toma como vieja; que cuando seas vieja, no te darán como a niña. Deja de pensar en tus locuras, piensa en tu manteo; que ya me parece que te veo con él tan resplandeciente como estaba armado el señor don Juan de Austria en la batalla naval entre aquellos capitanazos honradores de su nación (2-4, 120).

En la escena del pequeño teatro dentro del teatro, Gerarda se aprovecha de que la atención de don Bela está volcada hacia Dorotea, y, en más de una ocasión, exige descaradamente los regalos. Más aún, ella misma hurga en los bolsillos del indiano:

GERARDA.- [...] ¿Qué trae Laurencio, que está más cargado que sardesco de convento?

BELA.- Un poco de tela y unos pasamanillos.

GERARDA.- Descoje, descoje, muestra, desembózate. ¡Qué atado estás! Más difícil es sacar esta tela de tus brazos, que de la tienda del mercader. (2-5, 125)

[...]

GERARDA.- [...] Pero señor don Bela, ¿y la pobre vieja? ¿No reza della esta provisión? (2-5, 133).

[...]

BELA.- ¿Qué haces, madre? ¿Para qué me andas en las faltriqueras?

GERARDA.- Como te vi tan elevado en la voz de Dorotea, quise hacerte una burla (2-5, 141).

En la escena tercera del tercer acto, en pleno periodo de trato de don Bela y Dorotea, Gerarda no sólo pide más; tiene un arranque de codicia, y con evidente cinismo, acusa a don Bela de mezquindad:

BELA.- Yo he escrito, madre, debajo desta lista estos renglones. Mejor es que Dorotea vaya a sacar los recados; llevaránle el coche.

GERARDA.- ¡Qué astuto eres! Por no me dar algo, quieres que lo saque Dorotea.

BELA.- ¿Qué has menester?

GERARDA.- Un manto (3-3, 194).

El descaro de la alcahueta rebasa los límites en la escena segunda del acto quinto. Hace días que don Bela ha notado la tristeza y el alejamiento de Dorotea en su trato. El indiano comienza a resignarse y a entender cuál es su papel en la nueva disposición de galanes y damas. Gerarda despoja a don Bela a sabiendas de que ha fracasado su teatro:

GERARDA. [...] No hay aquí para la olla, que hoy come una amiga conmigo.

BELA. ¿Es moza?

GERARDA. Entre las dos tenemos tres dientes y ciento y cuarenta y cinco años. ¿Qué? ¿Pensabas hacer algún peso falso a Dorotea? Dios me libre de tus mañas. Siempre la matas a celos. Pues ¡el bellaco de Laurencio que te encubre, y siempre la anda engañando!

LAURENCIO. ¿Yo, tía? ¿Quién te lo ha dicho, si don Bela mi señor es tan retirado, y yo tan encogido?

GERARDA. [...] Pero volviendo a mi convidada, he aquí la holla. Una libra de carnero, catorze de maravedís; media de vaca, seis, son veinte; de tozino un quarto [...] Pues tres reales de vino entre dos mujeres de bien es mui poca manifatura. No ai para dos sorbos. Añade, así Dios te añada los días de la vida (5-2, 341-342).

[...]

BELA. Dale otros quatro reales.

[...]

BELA. ¿Qué cantaba Dorotea?

GERARDA. *Velador que el castillo velas,
Vélale bien, y mira por ti;
Que velando en él me perdí.*

Qué te parece cómo alude a tu nombre? Pues ella ha hecho las coplas. Mira lo que canta, mira lo que entiende, mira lo que debes.

BELA. Dale otros cuatro reales.

[...]

GERARDA. Ya son doze: ¡qué lindo número! Soy yo devotísima de los doze apóstoles.

LAURENCIO. Pensé que de los doze pares.

GERARDA. Llégame los a los veinte y quatro, así lo seas de Sevilla; que tengo empeñada una saya en diez y seis reales.

BELA. Dáselos, Laurencio, si me dize quién de los galanes que pasean a Dorotea es el más favorecido.

GERARDA. Tú, bobillo (5-2, 344-345).

Como se observa, estas actitudes de Gerarda van en aumento de número y de intensidad. De número porque a cada momento, la alcahueta pide más. De intensidad, porque, no obstante que el plan de Gerarda va en descenso, su codiciosa ceguera va en aumento. En este ánimo, la vieja deja de estar pendiente de Dorotea, y al mismo tiempo revela sus propios intereses.

Así, ese mundo, omitido para el lector, que habita Gerarda en el pre-texto y los huecos emerge a través de estos errores. El posible efecto de sentido puede ser como sigue. El lector ha sido introducido gradualmente como espectador de la estrategia de Gerarda; así también, podría ser seducido por el deseo de que Dorotea y don Bela logren reunirse, y, al final, el galán indiano sea compensado. Pero, al dejarse llevar por la codicia y mostrarse como engañadora, Gerarda rompe el cerco de su estrategia; con ello, distancia tanto a don Bela cual héroe protagónico, como al lector de su participación expectante en la historia de Dorotea y don Bela. De esta manera, se derrumba la posibilidad de catarsis que supone el final feliz de una comedia de capa y espada. El fracaso de la estrategia de la vieja, pues, comienza por sus descuidos al entregarse a su afición por el vino, y se refuerza con estas revelaciones.

3. Dorotea y Fernando

Los amores entre Dorotea y Fernando comienzan su fin en el momento en que ocurren tres hechos sucesivos: el plan de Gerarda, la reacción de Dorotea ante este plan y ante su relación amorosa, y el sueño premonitorio de Fernando.

Hemos observado cómo la metateatralidad en Dorotea y Fernando durante las primeras escenas afecta al resto de la trama. La actitud metateatral de Dorotea se presenta en dos formas: con su autoconciencia teatral durante el soliloquio y con el teatro dentro del teatro frente a Fernando. Analizamos, también, los rasgos de metateatralidad que acompañan el sueño premonitorio de Fernando y su cumplimiento al llegar Dorotea y anunciarle el fin de su relación amorosa. Vimos que la diferencia entre la reacción de uno y otro consiste en que, mientras Dorotea adopta una actitud crítica y preventiva ante lo que le espera, Fernando suele comportarse de manera impulsiva. Recordemos que Dorotea decide ver a Fernando para terminar con él, supuestamente obligada por Teodora, y dar paso, así, a

una posible relación con don Bela. Por su parte, Fernando reacciona evadiendo la situación y decide autoexiliarse en Sevilla durante un mes.

Para seguir analizando los momentos metateatrales en la pareja protagónica, es necesario considerar todo lo que ocurre alrededor de las dos rupturas entre Fernando y Dorotea. La primera ocurre, como vimos, en el momento de la visita de Dorotea a casa de Fernando. La segunda corresponde a la separación definitiva; ésta aparece en el texto sólo contada; el lector se entera de ello por voz de Fernando, y el hecho ocurre entre la primera y la segunda escenas del acto quinto. Pero la ruptura se anticipa en la última escena del acto cuarto; Fernando decide vengarse de Dorotea por causa de las humillaciones por las que ha pasado desde que se reconcilian, así como por sentirse culpable ante Marfisa:

FERNANDO.- Julio, hago testigo al cielo, a cuanto ha criado, a ti, a mi honra, a ese poco entendimiento mío, de solicitar con todos la venganza de Dorotea, que al fin vino a despedirme, y pagar a Marfisa tan justa deuda (4, 8, 333).

3.1 Dorotea actúa y Fernando reacciona

La metateatralidad en Dorotea como directora de sus propias estrategias teatrales aparece durante el siguiente curso de acción: se inicia con su actitud reflexiva en el soliloquio y termina con la ruptura definitiva. La primera ruptura no es definitiva porque Dorotea da un giro inesperado en la práctica de su propio plan: el pequeño teatro que representa y lo que sucede después sólo provocan que los amantes se separen temporalmente. A partir de aquí, los amantes actúan a través de su emotividad y de su intuición, imaginando lo que estaría haciendo el otro.

Durante esta separación, Dorotea propicia dos momentos de teatro dentro del teatro: uno es deliberado, el otro, sucede como consecuencia del anterior. Hay un tercer momento de teatro dentro del teatro, pero éste es totalmente circunstancial: el reencuentro de los amantes en el Prado. Estos tres momentos se van sucediendo, poco a poco, uno después del otro. El primero se debe a que Dorotea conoce a Marfisa y se entera de que es la otra amante de Fernando. A raíz de esto, el despecho mueve a Dorotea a aceptar a don Bela en la escena quinta del acto segundo:

DOROTEA.- No más, injustísimo amor, no más; hoy sale Fernando de mi pecho, como espíritu a los conjuros desta mujer. Bien se ve que es ella, claro está; en sus

razones se conoce, en sus preguntas se confirma. ¡Qué confiada hablaba! ¡El retrato [de Fernando] me pedía! Mal hice en no dársele. Pero será el del alma, pues hoy le saca della la justicia de mi verdad y el delito de su mentira (2-3, 102-103).

Antes de tomar la decisión de aceptar al indiano, Dorotea se muestra arrepentida por haberle confesado a Fernando la posibilidad de entregarse a don Bela (2-2). Mientras discute con Celia sobre los derechos y las obligaciones de hombres y mujeres en las relaciones amorosas, Dorotea plantea una idea con la que parece confesar que es consciente de las consecuencias de lo que le ha confesado a Fernando: su separación casi definitiva.

CELIA. Y pues dices que estás sin esperanza, que te esfuerces a estar sin memoria, o que la tengas de las ofensas que ahora te hace con la ira o con la condición este sujeto de tu injusta tristeza.

DOROTEA. No lo creas, Celia; que los hombres nunca están más inhábiles para ofendernos que cuando maltratados; que mejor les va de ánimo cuando están satisfechos de que los queremos (2-2, 92).

Así, el aceptar a don Bela, además de obedecer a la indignación de Dorotea por haberse encontrado con Marfisa, parece responder a la idea de que, por medio de los celos Fernando podría regresar a su lado. A través de la identificación de ciertos indicios, podemos observar que Dorotea actúa, aunque celosa y con un cierto anhelo de venganza, en función de este presentimiento. Tras haber conocido a Marfisa,¹⁰⁷ Dorotea quiere que su trato con don Bela llegue a oídos de Fernando. Con ello, el arrepentimiento amoroso por haber cambiado a Fernando por el indiano se convierte en un deseo repentino de provocar celos y, acaso, llevar a cabo una venganza. Así, Dorotea decide aceptar a don Bela:

DOROTEA.- Cierto que es gentilhombre don Bela.

CELIA.- Eso no lo oye don Fernando ni yo puedo decírselo.

DOROTEA.- Escríbeselo, Celia (2-3, 104-105).

Estos comentarios se pueden enlazar con el relato de Ludovico a Fernando en la escena cuarta del tercer acto. En pocas palabras, Dorotea espera que Ludovico le cuente a su galán todo sobre el reciente trato con don Bela. En efecto, cuando Fernando regresa a Madrid, Ludovico lo pone al tanto de lo que hizo Dorotea en su ausencia:

¹⁰⁷ Marfisa entra a casa de Dorotea a beber agua, pero su intención es conocer a la “musa” de Fernando. Conforme transcurre la escena, Dorotea se percata de que Marfisa es la otra amante de Fernando.

LUD.- [...] sabed, Fernando, que yo llevé vuestros papeles, digo, los que me distes, a Dorotea. Hallela en la cama, y no sin peligro, porque se había querido matar con un diamante la noche que os partistes. Tomólos su criada Celia. Habló poco, pero eso de vuestra determinación injusta, y no sin alguna lágrima, que por más que la escondía no podía negármela [...] Despedíme, y de allí a muchos días volví a verla, ya fuera de algunas calenturas, de cuyos crecimientos estaba flaca (3-4, 196-197).

Ludovico cuenta el primer periodo de ausencia de Fernando en la vida de Dorotea. Este periodo sucede justo antes del encuentro con Marfisa. Hasta entonces, la dama no ha aceptado a don Bela. Al mismo tiempo, sabemos que Ludovico la ha visitado más de una vez para informarse de qué tan afectada está por la partida de Fernando.

El trato con don Bela no se hace esperar, y, cual espectador de pequeñas escenas de cortejo amoroso, Ludovico relata a Fernando cómo la presencia del indiano es cada vez más evidente en la casa de Teodora. Así, vemos que Dorotea propicia un teatro dentro del teatro, en el que, el escenario es su casa engalanada por las riquezas del indiano, los protagonistas son ella y don Bela, y el espectador de esta escena es Ludovico, quien cuenta a Fernando todo lo que ve allí:

LUDOVICO. Yo acudí algunas noches a ver si había moros en la costa, y vi algunos embozados, como criados que esperaban amante dueño. No fue engaño ¡que ojalá lo fuera! En la reja estaba un hombre; conocíome Dorotea, y rióse mucho. Diéronme pensamientos de acuchillarlos. [...] Últimamente, yo fui a visitarla ocho días antes que vos viniédeses. Hallé una rica tapicería y estrado nuevo. Pedí agua para pasar este susto, y vi diferente plata, y dos mulatas de buena gracia [...] No osé preguntar nada, porque decir a una mujer hermosa y moza que de qué tiene las galas y el adorno de su casa, es negarle la hermosura y ofenderla descortésmente en la honra.

FERNANDO. ¿No os preguntó por mí?

LUDOVICO. Esta vez no me dijo nada (3-4, 198).

Efectivamente, la narración de estas pequeñas escenas surte los efectos esperados por Dorotea, y desata el suceso del duelo. La imaginación de Fernando vuela con lo que Ludovico le ha contado: celoso y dolido, el galán decide ir a ver a Dorotea, no sin cierto afán de buscar pelea.

Más adelante, en la escena primera del acto cuarto, justo después del duelo, sucede el tercer momento de teatro dentro del teatro. En un paseo matinal por el Prado, típico lugar de encuentro entre galanes y damas de las comedias de capa y espada, vemos a

Fernando y Julio lamentarse de todo lo sucedido. Simultáneamente, el lector puede “observar” a Dorotea y Felipa pasear por el mismo lugar. A su vez, sin ser vistas, ellas los observan; Dorotea se cubre a semejanza de la típica “tapada” de las comedias, y se acercan a ellos:

FELIPA.- ¡Ay, Dorotea! Cúbrete, que yo no importo, pues no me conoce don Fernando; que él y Julio son, sin duda los que entran por la Carrera. [...] Él llega, cúbrete bien.

DOROTEA.- Sin mirarnos pasó de largo.

FELIPA.- ¡Qué extraña melancolía!

DOROTEA.- Yo pensé que iba siguiendo aquella dama,¹⁰⁸ pero va la Carrera arriba. Llámale, pues no te conoce. Veamos qué nos dice; que yo no hablaré palabra (4-1, 253).

Para comenzar, a partir del encubrimiento de Dorotea y hasta que ella se descubre, la perspectiva de la escena es metateatral: sucede la escena de teatro dentro del teatro y también la representación de un papel dentro de otro. La presencia de la “tapada” es un recurso metateatral típico del teatro del Siglo de Oro; su función consiste en que las damas oculten su identidad para tener, así, la libertad de acción que les proporciona el anonimato: con ello, llevan a cabo enredos, obtienen información que les interesa, se ocultan ante el causante de su deshonor y, actúan, así, en beneficio propio. Para Catherine Larson (1989), los varios papeles que desempeñan los personajes y su relación con el uso del disfraz es un hecho en las comedias que debe ser estudiado con más detenimiento.

En muchas comedias los personajes se autocaracterizan o funcionan como dramaturgos o directores dentro del texto, escribiendo nuevos argumentos o dirigiendo las acciones de otros personajes con una actitud obviamente autorreferencial. En este contexto, el metateatro muchas veces subraya las diferencias entre los sexos, ya que las mujeres, frecuentemente desempeñan más de un papel o usan otras técnicas teatrales para poder conseguir más autoridad o poder (1989, 1018).

Si bien el comportamiento de Dorotea no es deliberadamente estratégico, al cubrirse espera saber lo que Fernando siente por ella después de todo lo que ha sucedido. El lector, como observador de la escena, al instante se vuelve cómplice de las dos mujeres, y con ello,

¹⁰⁸ Se refiere a Marfisa, pues la escena se inicia con un encuentro casual entre Marfisa y Clara, su criada, y Dorotea y Felipa. Marfisa se va de prisa a Atocha, y Dorotea y Felipa siguen en el Prado.

aparece también la obra encuadradora, desde la cual lector y personajes espectadores observan la obra encuadrada, que en este caso será el relato de Fernando sobre sus amores con Dorotea:

FELIPA.- [...] Pero dad silencio, que tose vuestro amo, y es señal que quiere comenzar la obra (4-1, 255).¹⁰⁹

Toda la escena se desarrolla a través del relato de Fernando desde que conoció a Dorotea hasta el duelo con don Bela. La emotividad del galán no puede ser más oportuna para Dorotea; con una actitud de cargado histrionismo, Fernando revela sus verdaderos sentimientos con respecto a los sacrificios que ella hizo de “sus galas” para mantener al mozo:

FER.- Con esto duró nuestra amistad cinco años, en los cuales quedó casi desnuda, aprendiendo labor que no sabía, para sustentar las cosas más domésticas.

FEL.- [...] ¿Y qué hacían vuestros competidores entonces?

FER.- No reparaban tanto en Dorotea. Porque donde las galas no llaman los ojos de los hombres, parece que está cobarde la hermosura. Finalmente la vi de suerte que, cuando considero su necesidad, la disculpo; mas cuando mi amorosa perdición, me vuelvo loco (4-1, 264).

Con estos parlamentos, Fernando ejemplifica lo que Dorotea ha planteado en su conversación con Celia sobre el comportamiento de los hombres en las relaciones amorosas: si se sienten inseguros de la mujer que aman, entonces estarán vulnerables y

¹⁰⁹ A propósito de la recepción de este pasaje, podemos plantear un par de preguntas interesantes: Si bien, gracias al uso del recurso metateatral, el lector en podría adoptar el punto de vista de las mujeres ¿Se identificaría con Dorotea o con Fernando? ¿De qué dependería esta identificación? La respuesta tiene que ver con la posición del lector frente al texto que está leyendo. Existen, por lo menos, tres opciones. Si el lector está al tanto de las intenciones de Dorotea desde el inicio del texto y la ha podido seguir hasta aquí, entonces tomará partido por ella; lo interesante será observar si las intuiciones de Dorotea sobre el regreso de Fernando por los celos que ella le ha causado son acertadas. Esta perspectiva está orientada a observar el arte de Lope en los rasgos de metateatralidad que hay en su personaje, quien a su vez, tiene elementos suficientes de autoconciencia teatral para intentar dirigir su propia historia. Por otro lado, si el lector se relaciona emotivamente con la ficción que está leyendo, entonces pueden surgir dos tipos de identificación. Para este momento de la fábula, Fernando y Dorotea tienen, respectivamente, una posición desventajosa en su propia historia de amor. El primer tipo de identificación sería con Dorotea: además de dejarla y haberse marchado a Sevilla, Fernando la ha estado engañando con Marfisa. Esto supondría la empatía por parte del lector con la tristeza de Dorotea. El segundo sería con Fernando por considerar injusta la decisión de Dorotea de aceptar el trato con don Bela. El lector sabe que Fernando está en desventaja frente al indiano en razón de la riqueza de éste. De hecho, las tres perspectivas pueden emerger simultáneamente en el lector.

confusos. Una vez que Fernando ha contado todo y se ha confesado ante las mujeres, se desmaya como Dorotea al inicio:

FERNANDO.- [...] Yo erré con pocos años. Yo pudiera ser causa de la muerte de Dorotea,¹¹⁰ yo privara a la naturaleza de su mayor milagro y al mundo de su hermosura. Suplícoos, señora mía, que me perdonéis; que se me ha cubierto el corazón y los ojos de agua.

JULIO.- ¡Ay tal desdicha de hombre! Tenedle, señora, que se hará pedazos (4-1, 274).

Es interesante observar que, a pesar de que Fernando no sabe quiénes son sus oyentes, adopta deliberadamente una postura teatral, como Dorotea en su desmayo. El histrionismo de Fernando en su relato es resaltado por algunos comentarios entre él y Felipa:

JULIO.- Parece que se ríe esta dama de que dijese que eras desdichado en Indias.

FERNANDO.-No puede ella entender por lo que yo lo digo.

FELIPA.- Teneís razón, que el reírme procedió del donaire con que lo dijo, que no de la causa porque lo siente.

FERNANDO.- Y ¡cómo si lo siento! ¡Pluguiera al cielo que nunca se hubieran descubierto, ni Colón hubiera nacido en el mundo!

[...]

FELIPA.- Volved a engarzar la cadena de vuestro cuento, no se os pierdan algunos eslabones (257).

FERNANDO.- [...] No sé cómo la nombre, que me cubre un hielo toda la sangre. Finalmente se llama...

FELIPA.- No os quedéis en finalmente.

FERNANDO.- Leona, Tigre, Serpiente, Aspid, Sirena, Euripo, Circe, Medea, Pena, Gloria, Cielo, Infierno y Dorotea (4-1, 258).

El galán exagera su teatralidad al desmayarse para finalizar la “representación”. Se pueden destacar dos aspectos del comportamiento de Fernando. El primero tiene que ver con su capacidad histriónica y su gusto por ejercerla. Como vimos, si bien Fernando no

¹¹⁰ Aquí se refiere al supuesto intento de suicidio de Dorotea cuando él se va a Sevilla y ella se traga un anillo de diamante que él le ha regalado.

tiene la actitud reflexiva de Dorotea, sí posee un marcado sentido del arte, en este caso de la teatralidad de la vida, y en ocasiones como ésta lo manifiesta. El segundo aspecto a destacar tiene que ver con que, Fernando se comporta aquí de la misma forma que Dorotea en aquella escena inicial; por ello, estas escenas resultan ser paralelas. El galán usa sus recursos histriónicos, al igual que Dorotea al plantearle la posibilidad de su separación. Lo confirma así la reacción de Dorotea ante este desmayo:

DOROTEA.-No lo puedo sufrir, Felipa.

FELIPA.- Pues descúbrete. Dorotea.

DOROTEA.- ¡Ay, mi bien! ¡Ay, Fernando! ¡Ay, mi primero amor! ¡Nunca yo hubiera nacido para ser causa de tantas desdichas. ¡Oh, tirana madre! ¡Oh bárbara mujer! Que tú me forzaste, tú me engañaste, tú me has dado la muerte. No me gozarás. Yo me quitaré la vida, yo me volveré loca (4-1, 275).

En este momento, prácticamente, tenemos la continuación de la escena referida.¹¹¹ Ahora es Fernando quien se autorrepresenta en su tormento amoroso por Dorotea. Por su parte, Dorotea reitera, también con teatralidad, lo que dijo en aquella escena; esto es, el argumentar que ella ha sido forzada por su madre para separarse de su galán y aceptar a don Bela:

FELIPA.- Deja el cabello, deja las manos. ¿Para eso callabas tanto? ¡Oh amor, terrible mal entre discretos! Mira que ya vuelve Fernando con la bebida de tus amorosas lágrimas.

DOROTEA.-¿De qué sirve engañarme, Felipa? Mi bien es muerto [...] ¿Vives, mi bien? Habla, o no me hallarás con vida si te detienes.

FERNANDO.- Vivo estoy, Dorotea. Que como estuvo tu mano en mi muerte, pudo también mi vida.

DOROTEA.- Cuando yo te hubiera hecho cuantos agravios has imaginado [...], con el susto que me has dado, era mayor la venganza que la ofensa.

FERNANDO.- Yo no he deseado tenerla de ti.

DOROTEA.- Ni yo ofenderte.

¹¹¹ Se trata de la escena quinta del acto primero.

FERNANDO.- Yo me fui porque tú quisiste.

DOROTEA.- Antes por no quererme (4-1, 276-277).

El lector “observa” a los amantes en un diálogo pasional de alta *vis* teatral en una suerte de esgrima verbal. En los siguientes parlamentos, Dorotea se justifica ante Fernando por haberlo dejado por el indiano. Ya distanciado de la obra marco, el lector espera ver si, como Dorotea lo intuía, los celos harán que Fernando regrese con ella. Asimismo, quedamos a la expectativa de saber qué pasará con don Bela una vez que Fernando ceda:

FERNANDO.- En mí fue amor dejarte.

DOROTEA.- No fue sino cobardía.

FERNANDO.- ¿A qué había de esperar con tal desengaño?

DOROTEA.- A que intentaran quitarme de tus ojos.

FERNANDO.- ¿Para qué, Dorotea?

DOROTEA.- Para matar a quien lo intentara.

FERNANDO.- No sabía yo tu gusto.

DOROTEA.- Con él y sin él era honra; que amor bastaba.

FERNANDO.- Tarde me aconsejas.

[...]

DOROTEA.- Mi amor no te ha ofendido.

FERNANDO.- Obras son amores.

DOROTEA.- Yo fui forzada.

FERNANDO.- No era rey don Bela.

DOROTEA.- Fuerza hay sin reyes.

FERNANDO.- ¿Dirás que tu madre?

DOROTEA.-Pues ¿qué mayores?

FERNANDO.- ¡Gentil obediencia?

DOROTEA.- Tú sabes que comenzó la fuerza por mis cabellos, y que todos fuistes contra mí: ella con injurias, Gerarda con hechizos, tú con dejarme, y un caballero discreto con persuadirme.

FERNANDO.- ¿Discreto, Dorotea? Vámonos Julio, que nos dirá sus gracias (4-1, 277-278).

En apariencia, se rompe el efecto del teatro dentro del teatro: aunque Dorotea se descubre y, con ello, el lector quedaría fuera de la “representación” de Fernando, la discusión pasional es presenciada por los respectivos criados, y, así, el lector también sigue siendo espectador. Con observaciones que podríamos considerar propias de un director de escena, Felipa y Julio tratan de templar el acalorado ánimo de los enamorados, quienes están a punto de separarse nuevamente:

JULIO. No te levantes furioso, que no te ha dado causa.

[...]

FELIPA. Todo lo has echado a perder. ¿Por qué le dijiste que [don Bela] era discreto? (4-1, 278).

Sin duda, la pasión amorosa de Dorotea y Fernando aún no cesa: entre celos y reproches, la tensión dramática del diálogo se acrecienta. Las intervenciones de Dorotea oscilan entre su posición de víctima, y la necesidad de optar por don Bela como última salida por el abandono de su amante. Fernando cede ante los celos que le ha ocasionado la rivalidad con don Bela. Sin más, Dorotea pide a su amante que le dé la mano en señal de aceptarla nuevamente. La petición es irresistible, y Fernando acepta:

JULIO.- Gente viene al Prado. Mejor es que nos vayamos juntos, que en nuestra casa podéis hablar sin que os juzguen, y averiguar estas quejas sin testigos.

DOROTEA.- Si Fernando me da la mano, yo iré con él; si no, ten por sin remedio que tengo de dar mil voces y hacer mil locuras en este Prado.

FERNANDO.- ¿Qué tú me escuchabas Dorotea?

[...]

DOROTEA.- En el alma me imprimías tus razones. ¿Qué dudas de darme la mano? Dámela y te perdonaré un bofetón que un día me diste con ella porque alabé un caballero mozo, tan bizarro en la plaza como valiente con los toros.

[...]

FERNANDO.- ¿Qué te podrá negar quien te debe la vida? (4-1, 279).

Gracias a este encuentro, se cumplen las intenciones de Dorotea. Fernando ha regresado con ella. Las tres siguientes escenas del acto cuarto corresponden a una más de las tertulias literarias que Fernando y sus amigos suelen hacer. En las dos primeras escenas Fernando está ausente. Por la escena de la reconciliación, y por la aparición de Fernando en la última escena de la tertulia, el lector sabe que, sin duda, el galán ha estado recuperando el tiempo perdido con Dorotea:

LUDOVICO.- [...] Pero viene Fernando (4-3, 318).

FERNANDO.- Nadie me culpe, que más fácil me fuera dejar la vida que la ocasión que me ha ocupado.

LUDOVICO.- ¿De qué es tanta alegría, que parecéis otro?

CÉSAR.- ¿Qué os puede haber sucedido, que de un Heráclito venís hecho un Demócrito.¹¹²

FERNANDO.- No es para dicho aprisa. Vitorias son de amor, milagros son de la firmeza, portentos de la voluntad, prodigios de las estrellas, mudanzas de la fortuna, condiciones de los tiempos, efetos de la paciencia. Vitorias del sufrimiento, y dichas de un desdichado, que suelen venir juntas. [...] Pues ¿cómo se llamará el que ha vencido los desdenes de Dorotea?

LUDOVICO.- Fernando el *Doroteánico*.

FERNANDO.- Pues ése es mi nombre, mi dicha y mi historia. Sentáos, y sabréis cuán secretos caminos tiene la fortuna, y cuánta obligación tengo de escribir su alabanza (4-4, 318-319).

Como vemos, la teatralidad de Fernando es deliberadamente exagerada: se refleja no sólo en sus ademanes, también en el énfasis dramático y retórico con que expresa su alegría por haberse reconciliado con Dorotea. El personaje se regodea de su renovado amor y, por supuesto, de su reciente encuentro amoroso con Dorotea, con un discurso muy artificioso; su disfrute está tanto en el regreso con su amada como en el deleite de expresarlo. Fernando

¹¹² Para entender el contexto del comentario de César, Morby cita los siguientes versos de la comedia *El halcón de Federico* (¿1605?) de Lope de Vega: Dos filósofos había
que, viendo lo que pasaba,
Heráclito lo lloraba,
Demócrito lo reía (*El halcón de Federico*, II, 459a)

ha cedido porque está seguro del amor de Dorotea; los amantes se han vuelto a sincronizar en el amor y en el idilio poético que los fascina.

No obstante, cabe señalar que Fernando les habla a sus compañeros tertulianos de haber vencido a Dorotea en sus desdenes. Como vimos, en efecto, el caso es contrario. Es ella quien ha vencido provocando los celos de Fernando, y uniéndose al vuelo teatral de su galán durante la escena de la tapada. Para Dorotea, el panorama se ve muy alentador hacia el final del acto cuarto:

DOROTEA.- ¡Oh felicísima mujer, con qué dicha te levantaste hoy! Ya tus deseos se cumplieron, ya viste el sujeto de tus ansias, el centro de tus pensamientos, cierta de que te adora, cierta de que te estima. Yo vi lágrimas en Fernando cuando más desconfiaba de su memoria. Será mío, aunque pese a esta vieja de mi madre y a la hechicera que le aconseja. No quiero Indias, ni cautivar mis años. ¿Qué oro, qué diamantes con mi gusto? (4-6, 326).

Este pequeño soliloquio es, evidentemente, automeditabundo. Dorotea celebra para sí el que sus expectativas se hayan cumplido. La estrategia teatral que armó para provocar el regreso de Fernando produjo sus efectos. Lo interesante, sin embargo, es que, como en aquel soliloquio inicial, Dorotea anuncia una forma de actuar que no cumplirá.

En esta ocasión, las reflexiones sobre los sucesos que han acontecido significan para ella algo que no aparece en el texto, pues, de súbito, Dorotea vuelve a hacer lo contrario de lo que dice: actúa, no del modo que dice querer, sino en un sentido totalmente contrario. A pesar de jurarse a sí misma que dejará a don Bela para estar con Fernando, nunca deja al indiano, y sigue con su joven galán sin ninguna explicación para el propio Fernando o, al menos, para el lector. Así, este soliloquio da al lector la última perspectiva metateatral que Dorotea puede crear desde su posición autorreflexiva. Por cierto, el resultado de ello es una forma de actuar de Dorotea ambigua e incomprensible.

El comportamiento de Dorotea posiciona al indiano como el preferido de la casa de Teodora; Fernando es relegado, así, al plano de “segundo galán”. Con ello, la relación de los jóvenes amantes se vuelve clandestina. A su vez, el seguimiento de la trama se torna complicado: Fernando y Dorotea viven una serie de situaciones que no aparecen en el diálogo más que narradas. La escena de su reconciliación es la última en la que aparecen juntos en el texto. El lector se percata de lo que sucede entre ellos después de un encuentro entre Fernando y Marfisa hacia el final del acto cuarto, que es cuando Fernando anuncia que se vengará de Dorotea; y más adelante, cuando Fernando, ya separado de Dorotea y en

pleno trato con Marfisa, le cuenta a su amigo César cómo terminó en definitiva la relación con Dorotea (5-3).

Asimismo, después de este encuentro con Marfisa, en la última escena del acto cuarto nos enteramos, primero por voz de Julio y luego por la de Fernando, de que Dorotea, efectivamente, sigue viendo a don Bela:¹¹³

FERNANDO.- ¿Qué te parece desta desdicha?

JULIO.- Que tengo lástima al desprecio que has hecho de tantos méritos. Conozco el amor que Dorotea te ha tenido y dice que te tiene. Pero en fin es de otro y, no siendo marido que se debe sufrir por fuerza, es grande infamia hacer papel de segundo galán y guardar el respeto a quien no se debe (4-8, 333).

Las palabras de Julio llevan a Fernando a pronunciar que se vengará de Dorotea:

FERNANDO.- Julio, hago testigo al cielo, a cuanto ha criado, a ti, a mi honra, a ese poco entendimiento mío, de solicitar con todos la venganza de Dorotea, que al fin vino a despedirme, y pagar a Marfisa tan justa deuda (4-8, 333).

Aquí tenemos otra omisión. No sabemos, bien a bien, cuánto tiempo ha pasado desde que Fernando y Dorotea tuvieron su reconciliación y, acaso, su último encuentro amoroso. Quizás pasaron horas, quizá un día o dos o, incluso semanas. El caso es que ninguno de los personajes hace mención alguna del transcurso del tiempo. Por ello, es curioso que Julio y Fernando mencionen que Dorotea “es de otro”, y que ha “despedido” a Fernando. Podemos pensar que, tal vez Dorotea y Fernando han hecho un trato, en el que ella seguirá viendo a don Bela para que le proporcione dinero y joyas, y, así, ella pueda seguir manteniendo a Fernando. De ahí las palabras de Julio y del galán. O, simplemente, que los dos amigos hayan llegado a la conclusión de que Dorotea no ha dejado a don Bela.

Para cualquiera de los dos casos, la posición de Fernando es muy degradante en esta etapa de fingimientos, pues acepta de manera voluntaria ser humillado. Asimismo, la posición de Dorotea comienza a ser de una ambigüedad tal, que el lector podría no

¹¹³A estas alturas de la trama y desde la perspectiva literaria será casi inevitable que el lector tome partida por Fernando, pues con esta omisión, Dorotea queda como un personaje confuso y muy contradictorio que genera ambigüedad en el lector. Desde el punto de vista autobiográfico, se ha dicho mucho sobre las razones por las cuales Lope escribe *La Dorotea*. Un argumento es que lo hizo para reconciliarse con la tormentosa relación que tuvo con Elena Osorio; por medio de la *acción en prosa*, el Fénix se reconcilia con Elena por haberlo dejado por otro hombre, y con él mismo por haberla difamado. Sin embargo, si identificamos a la actriz con Dorotea y a Lope con Fernando, no hay tal reconciliación. La falta de justificación del comportamiento de Dorotea al sostener relaciones amorosas simultáneamente con Fernando y con don Bela sólo enfatiza el recuerdo de la traición de Elena Osorio, y la justificación de él para haberla difamado.

comprender, bien a bien, qué sucede con el personaje: a pesar de, posiblemente, haber tratado con Fernando el seguir viendo a don Bela, en su soliloquio Dorotea decide dejarlo por amor a su joven galán. Pero, más tarde, vemos que no; con ello, no sólo traiciona a Fernando, sino que también se traiciona a sí misma. La venganza, pues, de Fernando estaría plenamente justificada.

Por otro lado, durante todo el acto quinto, Dorotea no da ninguna justificación sobre sus contradicciones entre el decir y el hacer. Sólo tenemos un par de pistas para entender lo que el personaje está pensando. La primera, en conversación con Gerarda en la escena sexta del acto quinto, Dorotea hace una velada alusión a su comportamiento:

DOROTEA. Confieso que me muero. Pero ¿qué tengo de hacer si un traidor me ha engañado, y me hablaba y enamoraba con falsedad, hasta hallar ocasión para vengarse de mí por lo que sabes de don Bela?

GERARDA. [...] Pero ¿qué puedes echar de menos, siendo tan pobre don Fernando? (5-6, 380).

Si bien, Dorotea piensa que Fernando la ha engañado al haber fingido amor durante la segunda vuelta de su relación, ella no es capaz de nombrar aquello que Gerarda “sabe de don Bela”, y que es la razón por la cual Fernando se ha vengado. Aparentemente, la alcahueta no estaba enterada de que Dorotea seguía viendo a Fernando. Pero, por estos comentarios, se deduce que Gerarda lo sobreentendía, pues Dorotea no le aclara nada al respecto.

La segunda pista ni siquiera es aclaradora de lo que en realidad pasa por los pensamientos de Dorotea. Más adelante, en la escena décima del mismo acto, resulta sorprendente para el lector que Dorotea hable sobre su vida amorosa con Fernando y don Bela, como si eso no hubiera sucedido:

DOROTEA. No te desveles, tía, que no he tenido papel de don Fernando, ni le quiero. Vete con Dios y déjame, que esta alegría exterior es el oro de las píldoras y el membrillo de los jarabes.

GERARDA. No te lo digo porque te enojés, que bien puedes agradar a don Bela y querer a Fernando; que un rico es muy a propósito para no saber lo que pasa, y un pobre para sufrir lo que pasare; que *por eso se vende la vaca, porque unos quieren la pierna, y otros la falda*.

DOROTEA. Para eso, Gerarda, es menester nacer a propósito.

GERARDA. Que todo se aprende, hija. Y no hay cosa que no sea más fácil que engañar a los hombres de que ellos tienen la culpa. Porque como nos han privado el estudio de las ciencias, en que pudiéramos divertir nuestros ingenios sutiles, sólo estudiamos una, que es la de engañarlos. Y como no hay más de un libro, todas le sabemos de memoria (5-10, 395).

DOROTEA. Nunca yo le he visto.

Lo narrado por Fernando al principio de este acto y lo dicho por Gerarda es, justo, lo que ha hecho Dorotea: engañar a sus dos amantes, y estar con ellos al mismo tiempo. Lo extraño es que Gerarda lo plantea como una posibilidad y que Dorotea lo rechace. Al respecto, podemos pensar que Dorotea está en una posición de hipocresía tal, que ha superado a su galán en el “hacer teatro”. Resultaría, entonces, que a estas alturas de la historia, Dorotea no es capaz de revelar lo que ha estado haciendo ni siquiera a Gerarda, quien la conoce desde que nació.

Sin duda, el hecho de que Lope omita las razones del comportamiento final de Dorotea es inquietante. Cuando Fernando narra las acciones de su amada y, más adelante, cuando descubrimos que ella no da ninguna explicación de aquello que hace y que aparentemente censura, nos percatamos de que las supuestas expectativas que el personaje se plantea en el pequeño soliloquio desaparecen de forma inesperada. Si bien, hay un paralelismo entre el decir y el hacer de este pequeño soliloquio y el soliloquio inicial de Dorotea, la diferencia fundamental es la siguiente: en el primero, no hay congruencia entre la reflexión y el actuar de Dorotea; pero, al menos Lope permite que la veamos actuar, y su forma de hacerlo responde a una actitud impulsiva y desesperada ante la posibilidad de perder a Fernando; razón por la cual estas acciones nos parecen justificables.

Por otro lado, en el pequeño soliloquio también la vemos discurrir sobre hechos que, supuestamente hará, pero que en la acción se traducen en lo contrario de lo que dice. Esta vez, las expectativas del lector sobre el personaje se desvanecen por tres caminos: en primer lugar, porque las acciones de Dorotea son narradas por Fernando, no la vemos actuando; el lector tiene que imaginar lo que sucede, cómo sucede y en qué momento. En segundo lugar, el hecho de que no veamos al personaje actuar, así como la contradicción que hay entre las palabras y las acciones narradas tiene consecuencias mucho más

relevantes que las del primer soliloquio: tanto para el seguimiento de la trama por parte del lector, como para la relación entre los jóvenes amantes.¹¹⁴

Así, el más desconcertado puede ser el lector, pues hemos visto que la reconciliación de los amantes ha sido muy intensa, y el discurso de Dorotea en el pasaje citado nos hace pensar que está decidida a terminar con el indiano.

El comportamiento de Dorotea en esta etapa de la historia resulta ser, por demás, metateatral. Estamos ante una compleja forma de la representación de varios papeles por parte de un mismo personaje. La complejidad radica, no en el hacer “teatro” de forma deliberada, sino en el afán del personaje por mantener el control de su vida. Así pues, Dorotea se desdobra de sí misma, por lo menos, tres veces, a su vez, para representarse a sí misma en distintas facetas de su vida. Es decir, la Dorotea que conocíamos, predominantemente mediatibunda, aunque también impulsiva, pensaba o se apasionaba tratando de encontrar de manera desesperada una alternativa para sostener su relación con Fernando.

A partir del pequeño soliloquio, nos encontramos con una obra en la cual Dorotea diluye su verdadera faz ante el lector, ante sus interlocutores y, acaso ante ella misma. En su lugar, se pone tres máscaras distintas en distintos momentos. En el pequeño soliloquio, Dorotea nos muestra el que, probablemente, es su verdadero rostro en esta historia: su carácter autorreflexivo. Pero, de éste emerge la máscara de la Dorotea enamorada y apasionada por Fernando, decidida a todo. No olvidemos que detrás de esta faz estaría su verdadero rostro. Tenemos, pues, un primer desdoblamiento del personaje, quien, en este momento trata de planear lo que hará. Después, en los hechos narrados por Fernando nos enteramos de que Dorotea se quita el antifaz de la pasión, y se pone el de la acción, el de las estrategias que es capaz de crear; con ello, sostiene relaciones amorosas con dos amantes. Aquí tendríamos un segundo desdoblamiento. Finalmente, la última máscara de Dorotea emerge en sus últimas pláticas con Gerarda; se trata de una faz que se pone ante sí misma y

¹¹⁴ Como he dicho, lo sucedido entre Dorotea y Fernando a partir de aquí se tiene que reconstruir por parte del lector a través de lo que cuenta Fernando. Asimismo, las situaciones metateatrales (teatro dentro del teatro, autoconciencia teatral y representación de un papel dentro de otro) escasean. Por ello, es necesario hacer varias menciones y citas de la trama de *La Dorotea*; de otra forma, el lector de este trabajo podría considerar que he omitido información que permite hacer un seguimiento claro tanto de mi propio análisis como de la trama. Así pues, en esta sección de mi trabajo, y a partir de este momento de la trama, he decidido analizar por separado la situación de cada personaje según sus expectativas desde la autoconciencia teatral; es decir observaré en cada análisis cuáles son los resultados de las reflexiones y estrategias de los amantes.

ante quien la conoce a fondo: la alcahueta. En esta máscara combina las dos anteriores: por un lado, aparece el rostro de la mujer enamorada y apasionada que siente un profundo dolor por el término de su relación con Fernando. Por otro lado, asoma la faz de la mujer reflexiva que sabe lo que ha hecho y no lo puede ocultar; esto apenas se revela con una palabra o una frase.

Si bien, Lope suprime el punto de vista de Dorotea después del pequeño soliloquio, provoca que su personaje caiga en una serie de contradicciones que, en el metateatro podemos considerar como un desdoblamiento de papeles de un personaje que vive el mundo como un escenario teatral incontrolable.

3.2 El fracaso de la estrategia de Dorotea

Dorotea tiene un éxito momentáneo con sus lances teatrales. Pero, como hemos visto, también es un momento muy álgido de contradicciones para ella. Este éxito se ve reflejado en el relato que Fernando cuenta a su amigo César sobre cómo transcurrió su trato con Dorotea después de la reconciliación:

FERNANDO. Hacer yo el disfraz del pobre y no Julio, debe de ser ya objeción que tácitamente me pone vuestro entendimiento. Pero respondo que muchas veces podía hablarla, echándome en el suelo debajo de la reja de su ventana, que confinaba con la tierra lo que podía ocupar tendido en ella un hombre. Y así lo estaba yo, fingiéndome dormido. Salía Dorotea, y ocupando en pie toda la reja, me hablaba, levantando yo el rostro al resplandor de su hermosura (5-3, 441).

Así también, este éxito es el resultado de la estrategia que ella ha puesto a prueba para provocar los celos de Fernando. Con ello, Dorotea no deja duda de la capacidad que tiene para modificar su propia historia como desea ella. Una vez que lo logra, entramos al plano de su comedia. En este escenario hay acciones que, nuevamente, evocan algunas de las situaciones típicas de las comedias de capa y espada: tenemos dos damas, dos galanes, celos, lances, una de ellas atiende a dos galanes, uno de ellos atiende a dos damas. Sin embargo, a diferencia de las comedias, el asunto aquí no se puede resolver con una boda doble. El interés de Dorotea no está en conseguir un marido que respalde su honra, sino en conservar a sus dos amantes.

Pero hay algo que Dorotea no considera en sus cavilaciones: Fernando también medita sobre las ventajas en el amor que ella le ha expresado en su reconciliación, y

anuncia una venganza. Así, el fracaso de Dorotea es inminente, y sólo es cuestión de tiempo para que Fernando lo compruebe:

JULIO.- [...] Pero es imposible que tan grande amor haya muerto a manos del mismo deseo que había de aumentarle.

FERNANDO.- No me pareció que era Dorotea la que yo imaginaba ausente, no tan hermosa, no tan graciosa no tan entendida. Y como quien para que una cosa se limpie la baña en agua, así lo quedé yo en sus lágrimas de mis deseos. Lo que me abrazaba era pensar que estaba enamorada de don Bela, lo que me quitaba el juicio era imaginar la conformidad de sus voluntades. Pero en viendo que estaba forzada, violentada, afligida, que le afeaba, que le ponía defetos, que maldecía a su madre, que infamaba a Gerarda, que quería mal a Celia y que me llamaba su verdad, su pensamiento, su dueño y su amor primero, así se me quitó del alma aquel grave peso que me oprimía, que veían otras con mis ojos y escuchaban otras palabras mis oídos (4-8, 334).

3.3 Dorotea: entre la metateatralidad y lo inesperado

Vimos en Dorotea algunos indicios textuales que permiten observarla como un personaje de cualidades metateatrales, que se desempeña dirigiendo su propia historia. La característica principal que favorece este comportamiento es su capacidad de reflexión.

Asimismo, esta peculiar dama se ha fabricado una fugaz comedia en la que sostiene dos relaciones “libres”. La “comedia” cesa; el triángulo amoroso don Bela-Dorotea-Fernando no se sostiene: Fernando reconoce su papel indigno de “segundo galán”, y con ello permite que el tiempo y las circunstancias diluyan este falso idilio. Si bien, la pasión que Fernando aún siente por Dorotea permite el último periodo de su relación, su fracaso es inminente.¹¹⁵

Desde mi perspectiva, es Dorotea quien provoca de manera involuntaria la actitud de Fernando hacia el final de la *acción en prosas*: es decir, la idea de vengarse y, quizás, esperar el momento oportuno para ello. Así como fue capaz de intuir que los celos harían que su galán regresara, Dorotea no pudo evitar exponerse emocionalmente ante Fernando, ni pensar en las consecuencias de ello.

¹¹⁵ En el análisis de Fernando desarrollaré más esta idea.

Hemos seguido su trayectoria en el texto leyendo con atención, para identificar el camino de aquellos indicios que la muestran como un personaje creador de estrategias metateatrales. Pero, en este frenesí pasional que viven ella y Fernando, hay diversos momentos en los que podemos verla como un personaje impulsivo e intempestivo que reacciona de forma inesperada y, con un histrionismo espontáneo. Concretamente, son tres los pasajes en los que podemos ver a Dorotea actuar por impulso: el primero ocurre cuando llega a casa de Fernando para anunciarle su ruptura; el segundo se da cuando Fernando, recién llegado de Sevilla, va a buscarla y se produce el duelo entre los dos galanes, y el tercero se aprecia cuando Fernando narra el desencuentro amoroso con el que termina su relación.

Antes del primer pasaje, en efecto, Dorotea planea cómo anunciar a Fernando que su separación es inminente. Como vimos, ella imagina y se prepara para un escenario sosegado y razonable. Incluso, espera que Fernando reaccione con madurez y, así, se pueda producir un rompimiento, hasta cierto punto, amistoso. Ya en casa de Fernando tenemos a una Dorotea distinta de la que ella misma tenía en mente para ese momento. Lejos de propiciar una conversación pacífica, hace toda una representación de su “duelo”. ¿En qué momento se produjo el cambio de la estrategia a otra cosa?, ¿camino a casa de Fernando o justo cuando Julio abrió la puerta? Es difícil dar una respuesta definitiva; depende totalmente de las conjeturas que cada lector haga. Aun así, ya sea que Dorotea haya cambiado de opinión durante el camino o justo en el instante del encuentro, su comportamiento es inesperado para el lector; ¿lo será para ella misma?

Podemos entender que este cambio se debió a una posición indecisa del personaje ante la posible reacción de su amado, y al propio carácter contradictorio de ella. Acaso Dorotea pensó que si teatralizaba su conflicto podría influir con mayor efectividad en la respuesta de Fernando, o el cambio se presentó, más bien, de súbito y sin reflexionar. A pesar del imprevisible cambio en su conducta, Dorotea se toma su tiempo y realiza su ejecución teatral con una serie de ademanes muy dramáticos; pero, como vimos, fracasa. Es destacable que, lejos de presentarse según lo planeado, Dorotea opta por el teatro; quizás el hacer teatro y actuar como una dama frágil e indefensa le haya permitido lidiar sin tanta confusión ante la idea de dejar a su galán. Asimismo, ante el hecho inminente de la

separación, podemos decir que esta escena metateatral representa una de las últimas oportunidades de vivir el idilio amoroso, cuyo fin comienza a precipitarse.

El segundo pasaje en el que Dorotea reacciona con un arrebato corresponde a las dos últimas escenas del acto tercero. Para este momento, Dorotea ya ha tenido suficiente tiempo para cavilar sobre todo lo que ha sucedido. Se arrepiente de haber buscado separarse de Fernando, y al provocarle celos, espera que regrese. Mientras espera, se deleita con su propio dolor: en la escena sexta del tercer acto, Dorotea lee a Felipa una larga carta que escribió a Fernando con cierto tono de despecho:

DOROTEA.- Escucha unas necesidades tiernas.

FELIPA.- En siendo tiernas, no pueden ser necesidades.

DOROTEA.- “¿Quién dijera, Fernando mío, la noche antes del día que te partiste, que a los dos nos sucediera tan gran desdicha, que a mí me obligaran a darte causa, y tú la tuvieras para partirte? [...]” (3-6, 220-221).

Mientras las mujeres conversan sobre la carta, vemos a Celia llegar avisando a Dorotea que Fernando está de regreso en Madrid:

CELIA.- Que le han visto Bernarda y la negra bajar rebozando por nuestra calle, y a su meritísimo ayo y consejero, Julio. Dijéronme en secreto, quise certificarme, y es sin duda.

FELIPA.- ¿De qué te alteras? ¿Adónde vas? Detente, que anda don Bela por la calle. Déjame a mí; que si fuera necesario, yo sabré hablarle.

DOROTEA.- Detenme, amor; que pues Fernando si viene, mejor es fingir descuido que mostrar cuidado (3-6, p. 224-225).

Aquí podemos observar una reacción abrupta de Dorotea, la cual es templada por Felipa. Dorotea se olvida de la carta, pues la noticia la toma por sorpresa y sólo piensa en correr al encuentro con su joven amante. Recordemos que es el momento previo al duelo y en la escena se crea un teatro dentro del teatro. Dorotea se muestra inquieta al escuchar a Fernando cantar canciones, y Felipa intenta tranquilizarla. Los galanes se encuentran y, finalmente, sucede el duelo:

DOROTEA.- Temblando me está el corazón. Estoy por llamarle.

FELIPA.- Tu madre ha conocido la voz, y está mirando, aunque finge desatención, la inquietud de tus acciones y el desasosiego de tus movimientos.

DOROTEA.- ¡Ay, Felipa, que somos Fernando y yo como la voz y el eco. Él canta, y yo repito los últimos acentos.

FELIPA.- Creo que andas porque te vea.

DOROTEA.- ¿Puede ignorar su alma que la mía le escucha? (3-8, 242).

El trabajo de Felipa consiste en evitar que Dorotea eche a perder el plan de Gerarda, y que don Bela la encuentre en brazos de Fernando. Como se observa, Dorotea está desesperada por encontrarse con Fernando, y la detiene la negativa de Felipa hasta que el duelo ocurre:

DOROTEA.- Saca una luz a esa ventana; que el corazón se me sale del pecho por ayudar a Fernando!

FELIPA.- ¡Oh qué mal dicho!

DOROTEA.- ¡Oh qué bien hecho! Ayudadle corazón animoso, o no digáis que sois mío (3-9, 247).

La impulsividad de Dorotea genera dos consecuencias importantes para sus propósitos metateatrales. La primera tiene que ver con que cavilaciones durante la ausencia de Fernando, se esfuman al actuar de manera irreflexiva. Hasta cierto punto, ella entiende la reacción de Fernando y está segura de que él volverá con ella. Pero se revela al tomar esta actitud insospechada, la cual es reforzada en la escena de la tapada una vez que ella se descubre. Podemos decir que, en cierta medida, su reacción impetuosa ante el regreso de Fernando cambia su posición: ahora, quien se ha mostrado vulnerable es ella. Fernando percibe esta vulnerabilidad como un punto débil de Dorotea en su favor, y, al final, se deja conmovir por Marfisa, abandonada y desechada por causa de Dorotea. La posibilidad de venganza, pues, se presenta para Fernando.

La segunda consecuencia obedece justo a lo que Felipa quería evitar controlando a Dorotea: que el trabajo de Gerarda se viniera abajo; además de que Fernando y Dorotea regresan, el trato con don Bela se ve afectado, se enfría cada vez más, hasta que, en palabras de don Bela, Dorotea ya no le corresponde de ninguna manera. Incluso llega a decir que ella lo aborrece.

Así pues, Dorotea logra que Fernando regrese con ella. Sin embargo, su reacción impulsiva a la vista de su amado trastoca los planes tanto de ella como de Gerarda. Es el impulso amoroso de ella lo que da a la trama doroteica su giro final.

El último pasaje que permite observar el imprevisto carácter de Dorotea es referido por Fernando en su relato sobre la separación definitiva. En este caso, el lector no ve a Dorotea reaccionar en vivo. Pero la narración de Fernando es tan vivencial que podemos imaginarla en acción con toda nitidez. Fernando narra cómo había estado teniendo trato tanto con Marfisa como con Dorotea. Sucede, entonces, la escena de la camisa. Descontrolada y, evidentemente, sin ninguna estrategia, Dorotea se entrega a sus celos. Si bien, la ambientación de la escena es evocadora de algunas de comedias, el comportamiento de Dorotea, lejos de ser metateatral, es directo, espontáneo y sin intermediación de nada. Quizás porque nada más se podía hacer.

Hemos visto ya la conformación metateatral de la estrategia de Dorotea para hacer regresar a Fernando y dar comienzo a su comedia. Hicimos un seguimiento detenido del personaje por la trama para mostrar cómo se puede leer su comportamiento desde la metateatralidad: Dorotea como el artífice de una estrategia que, a su vez, producirá la efímera comedia imaginada por ella.

Observamos también que, desde este punto de vista, el personaje no es lineal ni coherente consigo mismo. Así como Dorotea es capaz de crear las condiciones para que suceda lo que ella quiere, también flaquea en los momentos más intensos de su vida amorosa. Su carácter se vuelve más complejo: si bien, intenta dirigir su destino de manera consciente, también lo afecta, al menos en dos momentos estratégicos para sus fines. El primero, al no estar segura de qué hacer ante el dilema entre don Bela y Fernando; y el segundo, al descubrirle a Fernando el que todavía sigue profundamente enamorada de él, a pesar del trato con don Bela.

4. El tiempo en la metateatralidad de *La Dorotea*: el histrionismo de Fernando

Si Gerarda y Dorotea son personajes que tienen capacidad de dirigir, en cambio Fernando tiene, sobre todo, una marcada capacidad histriónica. Podemos decir que la importancia del tiempo para Dorotea y Gerarda casi siempre tiene que ver con el futuro; mientras que

Fernando percibe el tiempo como algo vertiginoso, que se experimenta en cada instante y que tiene secuelas. Así pues, Dorotea y Gerarda usan el tiempo en su favor para pensar sus planes y ejecutarlos más o menos de un modo lineal.

Por su parte, Fernando actúa con libertad en el tiempo y reflexiona sobre el pasado durante tres intervalos con los que interrumpe su acción. Dorotea y Gerarda son personajes metateatrales con un marcado sentido práctico; su capacidad de deliberación les permite vislumbrar un universo más o menos coherente, en el que ellas tengan el control de su funcionamiento. No así Fernando; al ser un personaje de naturaleza fuertemente histriónica está en constante cambio y se amolda a las circunstancias que se le presentan. Incluso en los intervalos en los que interrumpe la acción, no puede desprenderse de su histrionismo. Se podría decir que casi en todo momento está actuando.

4.1 Tiempo dramático y tiempo narrativo

Las reflexiones sobre el tiempo en *La Dorotea* son imprescindibles para entender y analizar la metateatralidad en Fernando. Esta relación se puede establecer gracias, precisamente, a la forma en que Lope trata el tiempo. Para comenzar, tenemos una obra en la que el tiempo se manifiesta de manera cronológica y subjetiva. Desde el punto de vista cronológico, los personajes llevan el conteo de los minutos, las horas, los días y los meses. Desde el punto de vista subjetivo, la duración de esta historia es problematizada por Julio, pero sobre todo por Fernando, como la de un tiempo artístico, cuyo punto de comparación está en la Comedia áurea.

Asimismo, a propósitos de las reflexiones sobre el tiempo en la fábula, Lope crea una identificación entre él como autor de la *acción en prosa* y Fernando, a su vez, como autor de su propia historia. Con ello, queda manifiesto el recurso de la autoconciencia teatral por dos caminos: el de la autoconciencia teatral de Fernando como observador de sí mismo en el transcurrir de su propia ficción; y el de la autorrefencialidad autoral, pues Lope hace de Fernando un pequeño creador a su imagen y semejanza. En el análisis de estos aspectos consistirán las siguientes líneas.

Si consideramos como uno de los referentes metateatrales de la *acción en prosa* la dimensión temporal en las comedias, podemos decir que Dorotea y Fernando entran en

conflicto porque su relación amorosa ha tenido un comportamiento anómalo: ha durado cinco años y entre ellos todo sigue igual; en resumen, no se han casado, y ambos son pobres. Este hecho es el que marca el comienzo de *La Dorotea*. Ante ello, como vimos, en un primer momento Dorotea reacciona con cierto control. En cambio, Fernando reacciona gradualmente y por intervalos: unas veces por impulso, otras, meditabundo.

De esta manera, el transcurso del tiempo de la diégesis en la *acción en prosa* es distinto en comparación con la duración de las comedias. Mientras que la diégesis en las comedias no rebasa, más o menos, los seis meses, en *La Dorotea*, se extiende a poco más de un año, y el transcurso de la acción es constantemente interrumpido por digresiones; éstas cuentan hechos que no aparecen en el texto, o que introducen temas ajenos a la acción principal. Así, Dorotea y Fernando tienen espacio suficiente para reflexionar sobre su relación y tratar de modificarla una y otra vez. Agreguemos que, su visión artística y teatral del mundo les permite ser conscientes de su protagonismo en una historia con leyes más complejas y variadas que las de las comedias; las leyes espacio temporales que rigen en *La Dorotea* son totalmente flexibles.

En general, los personajes hacen comentarios sobre el paso del tiempo midiendo las horas o los días; pero los únicos que llevan un seguimiento casi exacto de la duración de la diégesis son Fernando y Julio. Por ellos sabemos cuánto tiempo pasa, más o menos, entre un acto y otro. En meses, la primera medición temporal la encontramos en la escena cuarta del acto tercero en voz de Julio: “Tres meses ha que salimos de Madrid”. La siguiente es de Fernando, y aparece en la escena primera del acto cuarto —la escena de la tapada—:

FERNANDO.- [...] Y agradecedme que sois la primera mujer con quien he hablado más ha de cuatro meses (4-1, 254).

Las siguientes menciones aparecen en la escena tercera y en la escena quinta del acto quinto, casi al final de la diégesis. En la primera, Fernando cuenta a César el término definitivo de su relación con Dorotea:

FERNANDO.- Ya supistes, señor César [...] lo que os referí a vos y a Ludovico que me había sucedido en el Prado una mañana de abril con Dorotea (5-3, 354-355).

En la segunda, sabemos que están en invierno por un papel de Fernando que Dorotea lee a Celia; por tanto, desde abril hasta esos momentos han pasado, aproximadamente, entre nueve y once meses:

DOROTEA.- Oye éste sólo: “Tu papel me ha dado Celia, en que me culpas y me disculpas. [...] Yo fui, Dorotea, a verte. [...] Salió Celia a la ventana, y cuando pensé que me abría, debía de decirte que no me hallaba, tanta era la nieve que me cubría (5-5, 376).¹¹⁶

Así, el tiempo de la diégesis es como sigue: entre el acto primero y el tercero pasan tres meses; del tercero al cuarto, seguramente pasa un mes y medio. O sea, tenemos cuatro meses y medio desde el inicio de la diégesis. Para el acto quinto, al decir Fernando “una mañana de abril”, se percibe que ya ha pasado abril. Podemos suponer, entonces, que la escena se desarrolla en mayo, acaso en junio. Pero, según la lectura del papel de Dorotea, en realidad han pasado más de seis meses; pues por la mención de la nieve sabemos que es invierno, y por los otros detalles, sabemos que era el periodo en el que Dorotea estaba tanto con Fernando como con don Bela. *La Dorotea*, pues, termina durante la primavera.

Por otro lado, mientras que el transcurrir del tiempo de la diégesis es, aproximadamente, de un año, entre actos y escenas hay un tiempo subjetivo que se puede percibir en la perspectiva de los personajes: a veces es más lento, a veces más rápido, pero, se entrelaza al unísono con la precisión cronológica de horas, días, semanas y meses. De una escena a otra pueden transcurrir apenas horas; cada acto sucede, más o menos, en un día, y el transcurso del tiempo entre actos sucede en meses. Por ejemplo, de la escena uno a la siete del primer acto transcurren entre cuatro y cinco horas. Gerarda ha hablado en la mañana con Teodora, después se encuentra con don Bela y por la tarde vuelve con su amiga.

Asimismo, durante estas escenas se desata el conflicto entre Dorotea y Fernando: ella se entera de las intenciones de Gerarda, riñe con su madre, reflexiona, visita a Fernando, se separan, y Fernando se prepara para huir a Sevilla. Nótese en el siguiente comentario de él su percepción sobre el transcurrir del tiempo y su relación con los hechos:

FERNANDO.-¡Válame Dios! ¡Y lo que ha pasado por mí desde las nueve a las doce! (1-6, 68).

El comentario es evocador, por ejemplo, de la comedia del mismo Lope, *Lo que pasa en una tarde* (1617).¹¹⁷ Se trata de una comedia de capa y espada que, como su nombre lo dice, sucede apenas en una tarde. Lo interesante, y lo gracioso también, es que

¹¹⁶ La localización de esta última marca de tiempo fue hecha por Alban Forcione en su estudio “Lope’s Broken Clock: Baroque Time in the *Dorotea*” (1969, 467).

¹¹⁷ Véase el estudio de Marsha Swislocki “*Lo que pasa en una tarde: comedia a contrareloj*”, (1998, 59-70).

la representación dura, más o menos lo mismo en el tiempo dramático que en el tiempo real; el ingenio de Lope difumina las fronteras entre la realidad y la ficción, por lo menos en el momento de la representación. Los comentarios de los personajes alusivos al tiempo son uno de los motivos principales y recurrentes de esta comedia. Por ejemplo, el galán don Juan comenta a Tomé, su criado:

D. JUAN.- Pues advierte
que no pase de esta tarde,
que en una tarde suceden
cosas que no dan lugar
a que en mil años se cuenten. (300)

Más adelante, don Juan exclama las siguientes palabras a propósito del rápido transcurso del tiempo, y en el mismo tono de sorpresa que Fernando:

D. JUAN.- ¡Qué de cosas me combaten!
¡Qué de engaños me persiguen!
¡Qué extrañas dificultades
por instantes se me ofrecen,
pues apenas hay instante
que no tenga otro suceso! (313)

En su estudio sobre el tiempo en *La Dorotea*, Alban Forcione distingue entre el tiempo dramático y el tiempo narrativo de la *acción en prosa*. El dramático presenta a unos personajes más o menos atentos a la precisión cronológica de las acciones. El narrativo se encarga de fragmentar la linealidad de la historia, descomponiéndola en una especie de rompecabezas, en el que los hechos se reconstruyen mediante las pequeñas o grandes digresiones que hacen los personajes (Forcione 1969, 466-469). Este tratamiento del tiempo, según Forcione, es de carácter estructural, y significa que el lector debe estar atento y activo; de esta manera, podrá identificar y reconstruir los huecos y las inconexiones que los personajes vayan creando en la trama.

El estudioso dice que, el desfase entre el tiempo dramático y el tiempo narrativo refleja el conflicto de unos personajes, que, estando encerrados en el transcurrir inexorable del tiempo cronológico, intentan habitar un tiempo subjetivo; éste correspondería al del idilio amoroso que han vivido y que quisieran seguir viviendo. El resultado es el desengaño.

Por su parte, María Rosa Lida considera que Lope se apega sistemáticamente en la *acción en prosa* a sus preceptos del *Arte nuevo*, pues

salva sus escrúpulos aristotélicos respetando en cada acto la prescrita unidad de tiempo y relegando al intervalo entre acto y acto las series de hechos que rebasan las veinticuatro horas concedidas, y que luego algún personaje halla oportunidad de narrar (1962, 194).

Las observaciones de Lida muestran que la peculiar manera en que Lope maneja el tiempo en *La Dorotea* revela el carácter experimental de esta obra: el Fénix se apega al canon dramático de su tiempo, pero también se aparta, así como lo hace su modelo, *La Celestina*:

Comparada con la representación del tiempo en las comedias de Lope, *La Dorotea* es a la vez más amplia y mucho más sumisa a la preceptiva; comparada con la de su modelo, es mucho menos dramática, pues se vale básicamente de la narración, y mucho más artificiosa, pues expande su ámbito regularmente en los cuatro cortes practicados en la materia representada, conforme al número de actos que fija la regla neoclásica (1962, 195).

Por otro lado, Lida menciona que Lope expande el tiempo entre actos debido a que era forzoso para él abarcar “un largo periodo de tiempo, [...] no para mostrar la variación de los caracteres, como *La Celestina*, sino porque la razón autobiográfica de *La Dorotea* le imponía muchos años de amores” (1962, 194). Los comentarios de la estudiosa resultan fundamentales para entender el texto, así como las posibles intenciones de Lope al concebirlo.¹¹⁸ Me interesa matizar algunas cuestiones. En efecto, desde el punto de vista autobiográfico era necesario que *La Dorotea* se extendiera hasta un año o poco más para que Lope representara con verosimilitud el episodio, tal vez, más relevante de su vida. Al hacerlo en cinco actos, no sólo busca que *La Dorotea* sea artificiosa, también decide abandonar el molde sintetizador de las tres jornadas de la Comedia Nueva áurea, y, así, potencia las posibilidades experimentales de la trama, y, de paso, homenajea a sus referentes clásicos: la Comedia *palliata* de Plauto y Terencio, y *La Celestina*.

Por otro lado, el hecho de que, como observa Lida, la duración de los actos respete la unidad de tiempo, pero el transcurso entre actos se extienda en meses, necesariamente genera una tensión en la trama, que se refleja en una percepción subjetiva del tiempo por

¹¹⁸ Prácticamente en cada capítulo de *La originalidad artística de La Celestina*, en el apartado de imitaciones y adaptaciones, *La Dorotea* merece un comentario crítico, más o menos extenso según lo requiera el tema por parte de Lida. A pesar de que estos comentarios sobre *La Dorotea*, entre otras obras, son hechos a propósito de las imitaciones y las adaptaciones de *La Celestina*, resultan siempre agudos, certeros, y además suficientes para desarrollarlos y discutirlos en cualquier investigación sobre la *acción en prosa*, pues como la estudiosa señala, esta obra de Lope es la más distinguida descendiente de *La Celestina*.

parte de los personajes. En ocasiones el efecto de este tratamiento del tiempo puede resultar confuso para el lector, quien tendrá que ser atento en su lectura. Lo corrobora la interpretación de Alban Forcione.

Así pues, hay que observar ese “sometimiento de Lope” a la unidad de tiempo en cada acto, lo mismo que la expansión en meses de la trama, de un acto a otro como un solo fenómeno que resulta de la combinación de una y otra forma de tratar el tiempo. Como dije, esto tiene dos consecuencias: una en los personajes y otra en el lector. Los personajes viven una experiencia irregular de tiempo con respecto al de la Comedia, tanto porque detrás de la fábula escrita hay antecedentes que se evocan de manera incesante, como por estos intervalos de reducción y expansión temporal entre un acto y otro, y una escena y otra.

Si bien, el tiempo dramático es medible en días durante los actos y en meses entre los actos, también genera ambigüedad: al romperse la continuidad de los días en meses entre un acto y otro, sí se produce variación en los caracteres; de ahí que los personajes tengan súbitos o paulatinos cambios de ánimo o de comportamiento. El paso de los meses en la trama, así como la reflexión constante sobre los hechos, forja a unos personajes complejos y contradictorios que además de reflejar la intención autobiográfica por parte de Lope, también ponen en evidencia un ambicioso proyecto estético. Así, no sólo hay un desajuste entre la continuidad del tiempo dramático y la fragmentariedad del tiempo narrativo en las digresiones, como menciona Forcione; también, la forma en que el tiempo dramático transcurre, produce el efecto de intervalos en los que el tiempo se contrae y se expande constantemente, lo cual afecta en la percepción de los hechos tanto para los personajes como para el lector.

4.2 Fernando: autorreferencialidad e histrionismo

Hemos observado que Fernando actúa en el marco de este tiempo guiado ya por sus impulsos, ya por las circunstancias. Este comportamiento no es ajeno al sentido artístico de la vida que tiene Fernando. Es decir, en sus charlas con Julio, una y otra vez se lamenta o se alegra de su amor por Dorotea, y, al instante, se compara en su tristeza o su alegría con algún personaje literario según lo amerite la situación.

Asimismo, la forma de conducirse de Fernando en el tiempo y en el espacio de la diégesis es bastante peculiar y no tan arbitraria como pareciera hacérselo sentir con sus reacciones pasionales. Por lo menos, así lo deja saber su consciencia sobre el paso del tiempo y su relación con los hechos ocurridos. Esta forma de reaccionar ante la temporalidad es lo que lo lleva a rebelarse contra la “comedia” de Dorotea. La ingeniosa dama pretendía tener dos galanes a su servicio. ¿Para toda la vida?, ¿cómo terminaría entonces su “comedia”? Parece ser que: a) si le faltara el amor (es decir, la presencia de Fernando), le quedaría el dinero (don Bela); b) si le faltara el dinero (don Bela), entonces le quedaría el amor (Fernando). Pero, para este segundo caso, ¿dónde queda su preocupación por la juventud? Junto a don Bela, Dorotea tiene más años de juventud que con su galán, con quien sólo le quedaban unos años más antes de que el tiempo comenzara a dejar sus huellas en ella.

Para que la comedia *Doroteánica* se resolviera como era típico en las de capa y espada, el galán acaso tendría que haberse disculpado con su dama, también dar una explicación adecuada al padre de ésta, y, al final, casarse. El destino del segundo galán, por lo general, es casarse con la segunda dama, aunque en ocasiones queda como galán suelto; en este caso, ¿don Bela con Marfisa? Nada de esto es posible para la *acción en prosa*. El tono realista se impone sobre la condensación concertadora del orden en la Comedia. Este universo teatral se rompe desde la extensión que Lope ha dado a *La Dorotea*, hasta el tratamiento complejo de sus caracteres como resultado de ello. En el caso de Dorotea, la ruptura ocurre porque ella pretende “vivir una comedia” imposible, es decir, ser servida por dos galanes, sin casamiento y durante un tiempo indefinido.

En el caso de Fernando, la ruptura se da por la peculiar lucidez que él adquiere sobre la amplia duración de su historia frente a la de las comedias. Se puede decir que Fernando tiene una consciencia estética de sí mismo como posible personaje de una ficción que lo contiene. Si bien, Fernando no muestra las habilidades prácticas de Dorotea, tiene presente en todo momento que, por tratarse de un “asunto” que fue “historia”, como el propio Lope lo dice en el prólogo, la manera en que ésta transcurre desborda constantemente las leyes de la fábula. La forma de desbordamiento está, principalmente, en el tiempo. A lo largo de la *acción en prosa* lo demuestran los comentarios del personaje:

ante la observación de Julio sobre la transgresión de las leyes de la fábula, el galán justifica este desbordamiento con el hecho de que su comedia es “verdadera”:

JULIO.- Tres meses ha que salimos de Madrid. Y si los amores de don Fernando fueran en alguna comedia, dado habíamos en tierra con los preceptos del arte, que no dan más de veinte y cuatro horas, y salir del lugar es absurdo indiscutible.

FERNANDO.- Por eso es historia verdadera la mía. Y más delito fue introducir las ranas de Aristófanes, y en sus Anfitriones los dioses Plauto (3-4, 195).

En el siguiente diálogo, ante la observación de su interlocutor, Fernando arguye las mismas razones que en el diálogo anterior:

FERNANDO.- Ya supistes, señor César, antes de vuestra partida a la Montaña, lo que os referí a vos y a Ludovico que me había sucedido en el Prado una mañana de abril pasado con Dorotea.

JULIO.- Con ese tiempo, vuelves a errar las leyes de la tragedia.

FERNANDO.- Perdone la fábula, pues por su gusto, en esta ocasión se casó con la historia (5-3, p. 353-354).

En el siguiente momento, Fernando defiende el uso de la digresión en su “historia verdadera”, siempre y cuando sea utilizada con precisión y conforme a lo que quiere contar:

FERNANDO.- [...] Pero volviendo desta digresión a la historia —que ninguna deja de tener sus episodios, ni se ofende la buena retórica como no sean largos—, sabed, César, que Marfisa tuvo el gusto de hacerme una camisa [...] (5-3, 361).

Con el siguiente diálogo, Fernando vuelve al asunto de la “verdad” de su “historia” frente a la de la “ficción”, y reafirma la necesidad de privilegiar la “verdad” con la que sucedieron los hechos que cuenta:

FERNANDO.- Dice una ley que cuando la verdad y la ficción concurren juntas —y aunque no lo dijera— se ha de guardar a la verdad el decoro que de derecho divino y humano se le debe (5-8, 386).

Los comentarios de Fernando están orientados a la lógica espacio temporal con la que viene observando su comedia *Dorotéanica* en cada momento; por tanto, muestran su

autoconciencia teatral. Por obra de Lope, el personaje habla sobre sus propios mecanismos de construcción, así como los del tiempo y el espacio ficticios que le dan vida. El recurso metateatral es autorreferencial por dos caminos. El primero corresponde a la reflexión que Fernando hace sobre sí mismo ubicado en su propia “historia” ¿de ficción o verdadera? El segundo viene dado por el efecto de la puesta en abismo de este espejeo entre autor y personaje; esto es, Lope en el prólogo y Fernando en la ficción deliberan en el mismo sentido sobre la creación de esta fábula:

La Dorotea de Lope lo es [es poesía], aunque escrita en prosa, porque siendo tan cierta imitación de la verdad, le pareció que no lo sería hablando las personas en verso como las demás que ha escrito [...].

Si algún defeto hubiere en el arte [...] sea la disculpa la verdad; que más quiso el poeta seguirla que estrechase a las impertinentes leyes de la fábula. Porque el asunto fue historia, y aun pienso que la causa de haberse con tanta propiedad escrito (60-61).

Así, Fernando muestra una inteligencia teórica al observar los hechos y discierne sobre ellos. Es decir, Fernando no sólo comenta los hechos relacionándolos con su experiencia amorosa, también con un universo artístico concebido por él en esos momentos, en el que esos hechos deben tener también una coherencia artística. Y, al contrario de *Dorotea*, su amante no idea estrategias ni planes de acción, simplemente medita sobre una vida vivida teatralmente.

En este sentido, podemos decir que la conciencia de Fernando es cercana a la naturaleza metateatral que Lionel Abel atribuye a Hamlet: en vez de llevar a cabo la orden del fantasma de su padre de asesinar al rey Claudio para vengar la muerte de aquél, Hamlet atraviesa por un largo periodo de inactividad en el que piensa filosóficamente sobre actuar o no (“to be or not to be”), y consumir así, una venganza o suicidarse (Abel 1963, 44-45). La crítica, menciona Abel, ha subrayado la pasividad de Hamlet como un defecto ante la necesidad inmediata de la venganza. Abel aclara que Shakespeare dignifica a su personaje dramaturgo con esta profunda conciencia teatral, pues el camino que elige Hamlet para vengarse es el del teatro: primero se finge loco y luego dirige la representación de la muerte de su padre.

Desde luego, si bien Fernando tiene esta capacidad autorreflexiva, no muestra la determinación de Hamlet para resolver su situación con *Dorotea*. Su naturaleza es más

pasiva, puesto que las cavilaciones sobre su propia vida van acompañadas sólo de la contemplación de la misma, y no de una acción consecuente.

4.3 Los tres momentos de Fernando

La autoconfiguración de Fernando en el tiempo doroteico se puede identificar gracias a los tres intervalos estratégicos en los que la acción es interrumpida, y se nos relata la historia de amor. Estos intervalos corresponden a las menciones sobre la medición del tiempo. Cabe señalar que, en estos relatos Fernando incluye datos autobiográficos que son relevantes para la relación con Dorotea.¹¹⁹ Precisamente, estos intervalos reflexivos ayudan a dar coherencia a las secuencias de acciones que se realizan dentro y fuera del texto. Con ello, en buena medida, el lector se entera de lo que Fernando, y Dorotea han estado haciendo fuera del diálogo.

Esta necesidad de reconstrucción temporal se manifiesta en Fernando de dos maneras: la primera corresponde a una reconstrucción del contenido de los hechos; la segunda, a sus meditaciones sobre la forma en que se van dando esos hechos. Es decir, por un lado, se narra la “historia” de amor como ha ido sucediendo dentro y fuera del texto. Por otro lado, se discurre sobre la naturaleza de su forma, sobre todo, en relación con el tiempo: Fernando distingue entre una historia condensada a través de una comedia en tres actos, en la que las acciones son concretas y sucesivas, y un “asunto” que al ser “real” adquiere las dimensiones espacio temporales de la “vida real”. La historia de Fernando es, pues, muy extensa, se nos va contando por fragmentos, por intervalos; en ocasiones los hechos se precipitan, en ocasiones se prolongan.

Así, Fernando toma consciencia de la necesidad de la extensión temporal de su historia de amor, frente al tiempo en la Comedia. Con ello, el personaje reconoce que una historia ideal de amor no puede durar tanto; hay algo en la suya que no funciona bien. Es durante esos momentos de consciencia artística cuando el plan de Dorotea comienza a debilitarse. En este sentido, la autoconsciencia teatral de Fernando va más allá de la

¹¹⁹ Recordemos que, antes de narrar la historia de su amor con Dorotea, Fernando cuenta a la “tapada” y a su acompañante sobre su linaje noble, su educación, la muerte de sus padres y cómo lo único que le quedó fue su calidad de estudiante pobre y su querido amigo y “ayo”, Julio.

reflexión sobre su historia de amor, se trata una consciencia artística, propia del autor que se encuentra en pleno proceso de creación, en este caso, de la *acción en prosa*.

Pero ¿cómo es que esta consciencia teatral se entreteje con el modo histriónico e impulsivo de ser de Fernando? La respuesta se revela en la pregunta: mitad impulso, mitad juego histriónico, Fernando se arroja adrede a la menor oportunidad que tiene de ostentarse como actor. Pero también necesita detenerse, y es en esos momentos cuando observa hacia atrás, hacia el pasado para ver qué tanto ha hecho y cómo lo ha hecho. Así, Fernando no sólo es un galán enamorado, también es un personaje que aprovecha sus atributos teatrales para vivir y concebir artísticamente su historia de amor. Su trayectoria se delinea entre sucesiones de acciones e intervalos narrativo-reflexivos.

Cuando Fernando regresa a Madrid, y antes de buscar a Dorotea, sucede el primer intervalo, el cual se ubica en la escena cuarta del acto tercero. Fernando y Julio Visitan a Ludovico para que les cuente lo que ha pasado con Dorotea:

LUDOVICO.- Yo hice lo que me mandaste el día que sucedió al que os partistes.

[...]

LUDOVICO.- Lo demás que me mandastes ejecuté. Y pues no habéis recibido mis cartas por haberos ido a Cádiz y a Sanlúcar, causa de que se perdiesen, sabed, Fernando, que yo llevé vuestros papeles, digo, los que me distes, a Dorotea (3-4, 196).

En la escena primera del acto cuarto, la escena de la “tapada”, sucede el segundo intervalo. Allí, Fernando es el “intérprete” de su propia historia. Lo curioso es que durante su “actuación”, el galán omite su encuentro con Ludovico; sin embargo, ha conocido ya al indiano en el duelo y está muy bien enterado del trato entre éste y Dorotea:

FELIPA.- ¿Pues no es mejor que piense [Dorotea] que la queréis?

FERNANDO.- No, porque me ha olvidado (4-1, 274).

El último intervalo se da en la escena tercera del acto quinto, una vez que la relación con Dorotea se ha desvanecido por completo: Fernando relata este final para su amigo César y, por supuesto para el lector.

FERNANDO.- Ya no hay amor de Dorotea.

CÉSAR.- Antes me persuadiré que no hay movimiento en aquellos dos luminosos presidentes del día y la noche. Porque vos y Dorotea tenéis la luna en duodécima

parte de los peces, en dignidad de Venus; como por lo contrario, si sucediese Venus al tardo y rígido Saturno, y le tuviesen dos en un mismo grado.

FERNANDO.- Pues debe de haber sucedido, y vos no lo habéis mirado bien. Para la inteligencia de lo cual os suplico que no tengáis por deservido de estarme atento; por ventura daréis por bien empleado el silencio (5-3, 353).

En los tres intervalos Fernando medita en un sentido retrospectivo, no de planeación de estrategias. A través de estas tres narraciones, se puede observar la característica que diferencia a Fernando de Dorotea. Pero, si algo tiene en común esta pareja es el arrepentimiento constante frente al fracaso de sus planes y sus acciones.

4.4 Fernando: verdad y ficción

Revisaremos, por último, lo que Fernando y sus compañeros plantean como un posible problema de verosimilitud para su propia historia: la “verdad” de su “historia” frente a las leyes de la fábula. Naturalmente, el asunto de interés se centrará en la metateatralidad; es decir, trataremos la ambigüedad del linde entre la “verdad” y la “ficción”, planteado por Fernando al meditar sobre su historia; y observaremos cómo los efectos de este planteamiento resultan en la identificación metateatral entre Fernando como personaje-dramaturgo, autor de su historia y el propio Lope de Vega.

El primer problema de ambigüedad que notamos está relacionado con un hecho que ya ha señalada Edwin S. Morby: *La Dorotea* tiene la estructura dramática clásica de la Comedia latina, es decir, cinco actos. Sin embargo, ni la estructura de la trama ni la extensión coincide con las de la Comedia latina. No hay una construcción lineal del principio, el nudo y el desenlace. Tampoco la historia es puramente cómica. En esta disonancia encontramos un primer aspecto que afecta a las leyes de la fábula, así como a la verosimilitud. Para resolver esta contradicción, Morby propone que estamos ante una tragedia irónica por la singular relación entre forma y contenido. Es decir, la forma es la de la Comedia antigua, pero el contenido es, hasta cierto punto, tragicómico.

Asimismo, añadido que las amplias digresiones que contiene *La Dorotea* dificultan el transcurso fluido de la trama, de manera que no existe la división equilibrada en cinco actos.

En cuanto a la trama desde la perspectiva áurea, el Pinciano afirma que

la fábula es la parte esencial del poema. Es imitación de la obra. [...] Los poetas no imitan en sus escritos a la cosa, sino escriben a la cosa como ella fue, o es, o será. [...] La fábula contiene debajo de sí, y con una razón misma, al que decimos argumento, y al que llamamos episodio, y a la junta del uno y otro, que es la poética de imitación toda (172-175).

Sobre la relación entre el “argumento” y el “episodio” el Pinciano menciona lo siguiente:

Advierto que, cuando digo fábula, solamente entiendo el argumento [...] o cuerpo de fábula y, cuando episodio, entiendo las añadiduras de la fábula, que se pueden poner y quitar sin que la acción esté sobrada o manca. Y, cuando dijere la fábula toda, entiendo argumento y episodios juntamente. Así que las fábulas manda el Philósofo que no se alteren, [...] más puédense alterar los episodios (176-178).

De la misma manera, Gonzáles de Salas, en la *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633), considera que la fábula

es el alma de la tragedia por Aristóteles. La fábula es la acción imitada o representada y la constitución de sus partes. A la que Aristóteles llama *acción* nosotros llamaríamos en la tragedia, como en la comedia, el *argumento*, la *materia*, la *traza*.

Y los episodios

son aquellas digresiones que se introducen entre la acción principal de la fábula. Éstos, pues, dice Aristóteles, que son abominables cuando no se juntan o asen a la fábula de manera que parezcan partes necesaria de ella, o que tengan verisimilitud de ser necesarias (594).

Finalmente, González de Salas discurre sobre el principio, el nudo y el desenlace, los cuales están distribuidos en dos partes:

[Aristóteles] da señas claras de estas dos partes para su conocimiento, y dice que la conexión es aquella que contiene cuanto hay desde el principio hasta aquel punto en que empieza a suceder la mudanza de la fortuna de felicidad en infelicidad, o al contrario. Y la solución es la que contiene la parte de la fábula desde el principio de la mudanza de fortuna hasta el fin de la tragedia (627).

Estas puntualizaciones sobre la construcción de la fábula son, de hecho, las que Fernando y sus compañeros de tertulia —así como Lope en el prólogo— observan críticamente con respecto a la “fábula” en la que ellos figuran. La preceptiva áurea sigue a Aristóteles enfatizando que lo más importante de la fábula es el “argumento” o la “acción” o la “traza”.

La Dorotea no sólo es prolífica en digresiones; sin algunas de éstas es muy probable que, en más de una ocasión, el lector quedara desconcertado ante la sensación de una trama incompleta, pues se omitiría información necesaria y relevante sobre los siguientes aspectos esenciales: el inicio de la historia de Fernando y Dorotea, el trato entre Dorotea y don Bela, la credibilidad del discurso de los personajes, la separación definitiva entre Fernando y Dorotea.

Pero si, según los preceptistas, el problema radica justo en que la acción no esté completa sin las digresiones, ¿por qué Lope simplemente no prescindió de éstas y adhirió toda esa información al curso de la acción? La respuesta a esta interrogante la encontramos, para comenzar, en la disculpa de Lope en el prólogo; y tiene que ver con un aspecto más que la preceptiva dramática áurea considera: la fusión entre la forma y la finalidad. Margaret Newels lo comenta:

la teoría de la tragedia y la comedia del Siglo de Oro se concentra principalmente en la elaboración de la forma, o sea, de la «imitación de acción», que, a su vez, se supedita completamente al fin. Por consiguiente, lo esencial era determinar con exactitud el fin que perseguían la tragedia y la comedia respectivamente (1972, 69).

Esto es, el fin que Lope perseguía al hacer de las digresiones partes esenciales para el transcurso de la acción tiene que ver con la preponderancia de los caracteres de los personajes frente a la acción de *La Dorotea*. La única digresión que, evidentemente, está en correspondencia con la preceptiva es la primera parte de la tertulia literaria de los amigos de Fernando. Se trata de una serie de escenas en las que los personajes discurren sobre las disputas literarias del momento. Si omitiéramos esas escenas, la trama de la *acción en prosa* no se vería afectada. Asimismo, los momentos en que los personajes recitan o cantan versos, corresponden también a pequeños episodios de divertimento y variedad, como el

mismo Lope lo señala en el prólogo.¹²⁰ Si se prescinde de éstos, la acción principal tampoco será afectada.

Las digresiones sustanciales para el desarrollo de la acción son aquellas en las que, precisamente, se narran hechos de Fernando y Dorotea que no aparecen en el texto. Fernando es quien da pie a Ludovico —por ejemplo, cuando le pide que le dé cuenta de los movimientos de Dorotea mientras él estuvo en Sevilla— o hace las digresiones en los tres momentos narrativos señalados. Así pues, el personaje es quien dirige la acción, no la acción al personaje.

Para Lope, es posible que el objetivo de esto fuera que el personaje tuviera consciencia sobre el porqué y el cómo de su existencia. Así, se subraya que la experiencia de Fernando es tanto vital como artística. Su experiencia artística le permite, en cierta medida, autoconcebirse como un personaje de ficción. Pero, el joven galán enfatiza, en más de una ocasión, que su “historia” es “verdadera”; de ahí la distancia con respecto a las leyes de la fábula. Hay, pues, una contradicción aparente entre su experiencia vital y su experiencia artística. Esta contradicción genera una ambigüedad, que tiene que ver con el desdoblamiento de la identidad de Fernando; a su vez, esta ambigüedad produce, en ciertos momentos, el efecto de la existencia de, por lo menos, dos niveles de realidad en el texto: una “realidad real o verdadera”, que es la ficción que estamos leyendo, desde la cual se crea una “realidad ficticia”, comparable con la de la Comedia áurea.

Si la historia es verdadera, entonces Fernando es un ser “real” en el universo ficticio que lo contiene, y, en el terreno de la convención literaria adquiere la cualidad de autor ficticio de su propia historia. Por tanto, Lope de Vega, autor real que defiende en el prólogo la “verdad” de su “historia”, y Fernando, personaje-autor-ficticio que cuenta una “historia verdadera”, en ciertos momentos se tocan, se funden en uno mismo.

Por otro lado, desde la experiencia artística, Fernando es un personaje ficticio consciente de ello, una “persona” que desempeña la función que el “autor ficticio” de la “historia verdadera”, o sea él mismo, le otorga para fines de su fábula.

Así pues, la defensa de Lope en el prólogo con respecto a las leyes de la fábula, y las digresiones narrativo-reflexivas de Fernando están directamente conectadas. La

¹²⁰ “[...] si bien ha puesto algunos [versos] que ellas [las personas] refieren, porque descanse quien leyere en ellos de la continuación de la prosa, y porque no le falte a *La Dorotea* la variedad, con el deseo de que salga hermosa, aunque esto pocas veces se vea en las griegas, latinas y toscanas” (“Prólogo al teatro”, 60).

justificación que Lope da es el planteamiento artístico sobre el cual está construida *La Dorotea*: los personajes doroteicos con cualidades metateatrales —Gerarda, Dorotea y Fernando— dirigirán sus acciones dentro de la trama, con lo cual, ellos mismos contarán su historia a su modo o como una “historia verdadera”. A su vez, esto genera el efecto de la autorreferencialidad autoral en el caso de Fernando.

De esta manera, el problema que las digresiones representan en la forma de la trama de la Comedia para la preceptiva áurea, en *La Dorotea* se vuelve un acierto de poética. En una suerte de puesta en abismo, el autor de la *acción en prosa* crea un personaje autor que, a su vez, discurre teórica y críticamente sobre su propia vida como materia fabulable, en este caso para mostrar ante sus receptores la veracidad de su historia. El resultado es inquietante, pues estamos ante una especie de autobiografía ficticia dialogada, en la que el autor ficticio (Fernando como un pequeño Lope) es testigo y, simultáneamente, participe de su propio drama.

Si esto es así, entonces las digresiones señaladas, lejos de funcionar como un mero recurso de variedad o como un defecto, son puestas allí de manera deliberada y necesaria tanto por Lope como por Fernando por una exigencia de coherencia y verosimilitud indispensable para la disposición de la trama; pero también, como lo han observado ya Alan S. Trueblood y Alban Forcione, por la necesidad que el propio personaje —y acaso el Lope del prólogo— muestra de reconstruir y entender la forma en que han ido transcurriendo los hechos de su vida. Recordemos que el caso de Fernando, por oposición al de Dorotea, es de un tipo de pasividad meditabunda que facilita esta forma de pensamiento. Así pues, al momento en que cada digresión narrativo-reflexiva interrumpe la acción para que ésta sea recapitulada y asimilada, es obvio que se rompen las leyes espacio temporales de la fábula. Con ello, se da paso a una concepción que permite que la literatura reflexione sobre sí misma a través de sus personajes; en el caso de *La Dorotea*, este fenómeno puede presentarse mediante la metateatralidad.

CONCLUSIONES

La Dorotea es una obra colmada de teatralidad, cuya metateatralidad aparece en sus personajes como un recurso que se manifiesta de tres formas: teatro dentro del teatro, representación de más de un papel por un solo personaje y autoconciencia teatral. La teatralidad y la metateatralidad de *La Dorotea* tienen a la Comedia *palliata*, *La Celestina* y la Comedia nueva de Lope como algunos de sus antecedentes más evidentes. En éstos, podemos identificar las tres formas del metateatro de manera similar a como se manifiestan en *La Dorotea*.

En la Comedia *palliata* observamos, concretamente en el teatro de Plauto, diversas situaciones metateatrales que involucran juegos oscilantes entre la ficción teatral y la “realidad” del *hic et nunc* de la representación escénica. En general, en los prólogos plautinos, el personaje en turno llama la atención del oyente sobre el hecho de que se encuentra en un espectáculo teatral que es pura ficción. Por otro lado, *Anfitrión* es una comedia destacada en estos juegos, puesto que, desde el prólogo hasta el final, está estructurada a partir del metateatro. Asimismo, la comedia *Cásina* también tiene una estructura metateatral generada por la autoconciencia teatral de personajes femeninos que, por lo general, en la *palliata* tienen papeles secundarios. Por otro lado, en *La Celestina* observamos que la metateatralidad se presenta de manera clara en tres personajes femeninos destacados por el recurso de la autoconciencia teatral y, por tanto, por su imaginación teatral: Melibea, Celestina y Areúsa. Gracias a ello, estos personajes son capaces de proyectar, planear y llevar a cabo estrategias de acción para cumplir sus fines. Por su parte, en la Comedia nueva de Lope (basada aquí en el estudio de *La viuda valenciana*, *La dama boba* y *El caballero de Olmedo*) observamos tres formas distintas del uso del metateatro por parte de Lope, cuyos recursos de metateatralidad se mezclan entre sí. Cabe destacar que, también aquí, este recurso es utilizado, sobre todo, por personajes femeninos. No obstante, en *El caballero de Olmedo*, además de la deliberada evocación de *La Celestina* por la presencia de la alcahueta Fabia y de algunas situaciones celestinescas, el metateatro es un elemento que acompaña a don Alonso en los momentos en los que se le manifiestan los presagios de su muerte; de manera que, el metateatro se desarrolla

paulatinamente y de forma sucesiva junto a la trayectoria que sigue don Alonso hacia su muerte.

Por su parte, los personajes más destacados de *La Dorotea* en la presencia y el uso de la metateatralidad son Gerarda, Dorotea y Fernando. Asimismo, las tres formas del metateatro se manifiestan en ellos. De manera eventual, los demás personajes también aparecen en situaciones metateatrales y participan de este recurso como personajes-espectadores o personajes-actores, independientemente de si son o no conscientes de la teatralidad de la situación. A partir del seguimiento de la trayectoria de Gerarda, Dorotea y Fernando observamos la manera en la que estos personajes hacen uso de su autoconsciencia teatral, cuyas consecuencias involucran, constantemente, la aparición del teatro dentro del teatro y la representación de papeles.

Para el caso de Gerarda, la metateatralidad se manifiesta como un recurso que le permite a la alcahueta llevar a cabo un plan muy teatral con el objetivo de reunir a la pareja protagónica de su montaje: Dorotea y don Bela. La alcahueta falla en su plan porque deja algunos “hilos sueltos” que tienen que ver, por un lado con la vida amorosa de Dorotea, y por otro lado, con el vicio de “vieja borracha”. Entre la planeación y el fracaso de su estrategia, Gerarda se mueve a lo largo de la trama doroteica de forma sinuosa. Es decir, el lector no puede seguir, paso a paso, la trayectoria de Gerarda durante la lectura, puesto que hay en el texto una serie de huecos provocados por acciones que hace la alcahueta, pero que no aparecen en el texto. Por ello, es necesario un trabajo de reconstrucción por parte del lector de esta trayectoria para, así, entender la importancia del papel de la alcahueta en la historia de estos amores.

En el caso de Dorotea, la metateatralidad ha permitido observarla como un personaje cuyas contradicciones la hacen oscilar entre una manera de ser reflexiva y otra impulsiva, incontrolable. Entre la reflexión y el ímpetu, Dorotea intenta, como Gerarda, planear estrategias teatrales que le permitan, por un lado, saber lo que pasa por los pensamientos de su amante, Fernando, y por otro lado, considerar la posibilidad de aceptar a don Bela. Hacia el principio de la *acción en prosa*, Dorotea puede “manipula” a Fernando y, hasta cierto punto, mantener el control de su relación amorosa sin terminar con la relación del indiano. Sin embargo, hacia el final de la historia, Dorotea es ya incapaz de

ejercer su autoconciencia teatral para seguir controlando sus acciones y las de Fernando. De manera que, estamos ante un personaje altamente contradictorio desde el punto de vista del “ser-parecer ser”: mientras sus pensamientos van por un camino, sus acciones van por otro. Esto, por supuesto, la lleva inevitablemente al fracaso de sus estrategias.

Para el caso de Fernando, se trata de un personaje que, si bien no muestra la inteligencia práctica que tiene Dorotea, sus cualidades metateatrales se manifiestan con plenitud en el terreno de la autoconciencia teatral y la representación de papeles. Fernando no es capaz de planear o controlar situaciones como lo hacen Gerarda y Dorotea. En su lugar, Lope le atribuye una marcada capacidad de reflexión que le permite pensar sobre su propia historia de amor no sólo en términos vitales, sino también en términos teórico-críticos. Es decir, hay una preocupación literaria en él por comparar la naturaleza de su historia con la de la Comedia en lo que se refiere, sobre todo, al transcurso del tiempo. Así, pues, Fernando discurre no para planear o manipular; más bien lo hace en relación con los hechos ocurridos y su verosimilitud desde el punto de vista de una “historia” que es “verdad”, frente a lo que Lope llama en el prólogo de *La Dorotea*, “las impertinentes leyes de la fábula”. Asimismo, esta cualidad puesta allí por Lope, permite que tanto él como su personaje se encuentren frente a frente en un deliberado juego de espejos entre creador y personaje, quien, a su vez, se comporta como un pequeño creador. Con este juego, Fernando, como Lope en el prólogo, medita sobre lo vital y artístico de su propia experiencia de vida. Esta cualidad de pensamiento se manifiesta junto con un deliberado impulso histriónico que acompaña al personaje durante toda la obra. Fernando puede discurrir teóricamente sobre su historia. Pero, al mismo tiempo y de manera constante, se ve atrapado dentro de ella como un personaje que entra y sale de la ficción que, mientras en unos momentos teoriza, en otros la vive irremediabilmente.

Presencia de los ascendentes teatrales en *La Dorotea*: “teatro imitativo” y “teatro exhibicionista”

Los personajes de *La Dorotea* se comportan de modo metateatral como los de *La Celestina*. Es decir, aparece en ellos la autoconciencia teatral como recurso puramente teatral. Pero en *La Dorotea* esta autoconciencia está cargada de otro componente más de teatralidad: el

exhibicionismo propio del espectáculo teatral, el cual está presente tanto en la Comedia *palliata* como en la Comedia Nueva del Siglo de Oro. En la representación escénica, los actores-personajes tienen como principal foco de atención al oyente, se exhiben ante él y rompen sin cesar la ilusión teatral para incluirlo en la ficción. Todo lo que dicen y hacen va dirigido al oyente.

En su estudio sobre el arte y la estructura del diálogo celestinesco, Stephen Gilman habla desde la perspectiva del teatro, y distingue la “manera de ser” de los personajes celestinescos de la de los personajes de la Comedia nueva de Lope de Vega. Mientras que *La Celestina* es un “teatro imitativo”, dice Gilman, la Comedia nueva del Siglo de Oro es un “teatro exhibicionista”. “En el *teatro exhibicionista* el auditorio se incluye y participa en el diálogo y la acción. Pero en el *teatro imitativo*, está excluido, y los personajes se portan como si no estuviera” (1972, 88). El estudioso plantea que “nuestro papel de observadores [o *archimirantes* en términos del metateatro] en *La Celestina* –hasta de espías- exige un continuo esfuerzo de comprensión” (87). Asimismo, uno de los elementos esenciales de la recepción en el “teatro exhibicionista” es la complicidad entre el oyente y el actor.

Los personajes doroteicos también están ubicados en este “teatro imitativo”, pues el oyente está excluido de su universo ficticio. Sin embargo, estos personajes, eventualmente se comportan como los del “teatro exhibicionista”: el auditorio inmediato de su espectáculo no es el lector, y menos el oyente durante la representación porque no hay tal; sino, en términos de la metateatralidad, los personajes que se convierten en espectadores. Cuando esto sucede, el lector entra en el esquema metateatral, y se convierte en otro *mirante* junto con el personaje espectador; el lector adquiere, pues, la calidad de *archimirante*.

Así pues, los personajes de *La Dorotea* no incluyen de un modo explícito al lector en su universo ficticio. Pero, una vez que ostentan su histrionismo y se exhiben ante los otros personajes, en ese momento alteran el equilibrio de la ilusión “teatral”, y por esa fisura dan oportunidad al lector de entrar en su ficción, ser espectador *archimirante*, y, en ocasiones, adquirir el papel de cómplices indirectos. Por ello, desde el punto de vista de la recepción de *La Dorotea*, el “teatro imitativo” y el “teatro exhibicionista” coexisten gracias a que Lope integra y transforma de una manera original recursos teatrales de la Comedia *palliata*, *La Celestina* y la Comedia nueva, los cuales son, aparentemente, disímiles.

BIBLIOGRAFÍA

- Abel, Lionel. *Metatheatre: A new view of dramatic form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- Adde, Amélie. “El Prólogo ‘Al Teatro’ de *La Dorotea* de Lope de Vega: un contrato de lectura paradójico”. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito Eds. *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, I*. Burgos-La Rioja: Iberoamericana-Vervuert, 2004. 157-168.
- Andrés-Suárez, Irene, José Manuel López de Abiada, Pedro Ramírez Molas Eds. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum, 1997.
- Alcántara Mejía, José Ramón. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana, 2002.
- Álvarez Sellers, María Rosa. “La sublimación del sentimiento: los lenguajes silenciosos en la tragedia española del Siglo de Oro”. *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO*. Vol. 2. Coords. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta. 1996. 9-22.
- Arana Grajales, Thamer. “El concepto de teatralidad”. *Artes: la Revista*, 13, 7 (enero-junio 2007): 79-85.
- Arellano, Ignacio. “La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada”. *Criticón*, 60 (1994): 103-128.
- _____. *Convención y recepción. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1999.
- _____. *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.
- Ávila, Francisco J. “*La Dorotea*: Arte y estrategia de senectud, entre la serenidad y la desesperación”. *Edad de Oro*, 14 (1995): 9-27.
- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Brioso, Héctor. “¿Trajiste este animal de las Indias?: el figurón, el indiano y lo americano en *Guárdate del agua mansa* de Calderón”. *Calderón: innovación y legado: actas selectas del IX Congreso de la AITENSO*. Eds. Germán Vega-Luengos e Ignacio Arellano. Pamplona: 2001. 33-52.
- Carrión, María M. “Fantasía y metateatro: recursos esenciales para *La dama boba*”. *Ariel*, 3 (1986): 15-23.

Castillo, Carmen. "La comedia romana: herencia e innovación". Eds. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse. *Del honor a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*. Kassel: Reichenberger: 1994. 63-77.

Cátedra, Pedro. *Amor y pedagogía en la España medieval. Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.

Couderc, Christophe. *Galanes y damas en la Comedia. Una lectura funcionalista del Teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamérica Vervuert, 2006.

Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Turner, 1984.

Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. Trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre. México: F.C.E., 2012.

Diccionario de Autoridades. Real Academia Española. Ed. facsimilar. Madrid: Gredos, 1984.

Diez Borque, José María. *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Antoni Bosch, 1978.

_____. "Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del siglo XVII". *Criticón*, 42 (1988): 103-124.

_____. *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta, 1996.

Dixon, Víctor. "El post-Lope: 'La noche de San Juan' metacomedia urbana para palacio". *Lope de Vega, comedia urbana y palatina: actas de las XVIII Jornadas de Teatro Clásico*. Coords. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal. Almagro, 1996. 61-82.

Fisher, Susan L. "Lope's *Lo fingido verdadero*, and the dramatization of the theatrical experience". *Revista Hispánica Moderna*, 39 (1976-1977): 156-166.

Florit Durán, Francisco. "La materia teatral en *La Dorotea* de Lope de Vega". *El Siglo de Oro en escena, Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: PUM/Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006. 311-324.

Forcione, Alban. "Lope's broken clock: Baroque time in the *Dorotea*". *Hispanic Review*, XXXVII 4 (octubre, 1969): 460-461.

Frenk, Margit. "El 'Canto del caballero' y el *Caballero de Olmedo*". *NRFH*, 22 (1973): 101-104.

_____. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. México: F.C.E. 2005.

- _____. “El personaje singular: un aspecto del teatro del Siglo de Oro”. *Del Siglo de Oro español*. México: El Colegio de México, 2007. 11-21.
- García Lorenzo, Luciano. “Teatro clásico y crítica actual”. *Criticón*, 42 (1988): 26-41.
- Gilman, Stephen. *La Celestina. Arte y estructura*. Trad. Margit Frenk. Madrid: Taurus, 1974.
- Gómez, Jesús. “Primeros ecos de *Celestina* en las comedias de Lope”. *Celestinesca*, 22 1 (Primavera 1998): 2-42.
- _____. “Discontinuidades y contradicciones en los personajes de la comedia”. *Bulletin of Hispanic Studies*, 1 83 (enero 2006): 27-44.
- González, Aurelio. “La creación del espacio. Mecanismo dramático en el teatro del Siglo de Oro”. Anthony Close ed. *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, 2005. 61-75.
- González de Salas, Jusepe Antonio. *Nueva idea de la tragedia antigua*. Kassel: Reichenberger, 2003.
- González Vázquez, Carmen. “La conciencia de autor y su obra literaria: Plauto, Terencio, Horacio y Ovidio”. *Intérfences. Ars Scribendi*, 6 (2012). <http://interferences.revues.org/144>
- _____. “La comédie ‘métathéâtrale’ chez Plaute”. *Pallas*, 92 (2013): 289-304.
- Güell, Monique Coord. *La Dorotea. Lope de Vega*. Paris: Ellipses, 2001.
- Hermenegildo, Alfredo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano. “Más allá de la ficción teatral: el metateatro”. *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, 5 (2011): 9-16.
- Hermenegildo, Alfredo. “El arte celestinesco y las marcas de teatralidad”. *Incipit*, XI (Buenos Aires 1991): 127-151.
- _____. “Mirar en escena: artificios de la metateatralidad en Cervantes”. *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo. Actas del coloquio de Montréal*. Catherine Poupény Hart, Alfredo Hermenegildo y Cesar Oliva, Eds. Murcia: Universidad de Murcia, 1999. 77-92.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewuisburg: Bucknell University Press, 1986.
- Icaza, Francisco A. de. *Lope de Vega, sus amores y sus odios, y otros estudios*. Emilio Abreu Gómez Ed. México: Porrúa, 1962.

Illades, Gustavo. *'La Celestina' en el taller salmantino*. México: IIF-UNAM, 1999.

_____. "La Celestina: teatro de la voz". *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación. Actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*. Aurelio González, Serafín González, Alma Mejía, María Teresa Miaja de la Peña y Lillian von der Walde Moheno Eds. México: UAM – El Colegio de México-AITENSO, 2003. 429-437.

Kirby, Carol B. "Theater and the quest for anointment in *El rey don Pedro de Madrid*". *Bulletin of the Comediantes*, 33-2 (1981): 149-160.

Lacarra, Eugenia. "Los amores ciudadanos de Calisto y Melibea". *Celestinesca*, 25 1-2 (2001): 83-100.

Larson, Catherine. "El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Antonio Vilanova Coord. Barcelona: AIH, 1989. 1013-1020.

Lida, María Rosa. *La originalidad artística de "La Celestina"*. 2ª. ed. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

Lipmann, Stephen. "Metatheater and the Criticism of the *Comedia*". *Modern Language Notes*, 91 (1976): 231-46.

Lope de Vega: Biblioteca de Autor en: www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/Lope/

Lope de Vega, Felix. *La Dorotea*. Ed. Edwin S. Morby. Madrid: Castalia, 1968.

_____. *La dama boba*. Ed. Diego Marín. México: Rei, 1987.

_____. *La viuda valenciana*. Ed. Teresa Ferrer. Madrid: Castalia, 2001.

_____. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Enrique Gracia Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2006.

_____. *El Caballero de Olmedo*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 2009.

_____. *El castigo sin venganza*. Ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra: 2010.

_____. *La Dorotea*. Ed. Donald McGrady. Barcelona: Real Academia Española, 2011.

López Pinciano, Alonso. "Filosofía antigua poética". *Obras completas*, Vol. 1. Ed. José Rico Verdú. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.

- Maestro, Jesús G. “Principios de preceptiva teatral del siglo XVII desde el materialismo filosófico”. Blecua, Alberto, Ignacio Arellano y Guillermo Serés eds. *El teatro del Siglo de Oro. Edición e interpretación*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2009. 253-303.
- _____. “Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral”. Jeremy Robbins y Edwin Williamson Eds. *Bulletin of Spanish Studies. Essays in memory of E. C. Riley on the Quartercentenary of Don Quixote*, 48 4-5 (2004): 599-611.
- Márquez Villanueva, Francisco. “Literatura, lengua y moral en *La Dorotea*”. *Lope: vida y valores*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1988.143-267.
- McGrady, Donald. “Gerarda, la más distinguida descendiente de Celestina”. Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz Eds. *El mundo social y cultural de ‘La Celestina’*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2009.
- Menandro. *Comedias*. Pedro Bádenas de la Peña Ed. y Trad. Madrid: Gredos, 2008.
- Moll, Jaime. “¿Por qué escribió Lope *La Dorotea*?”. *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: 1616 [Publicaciones periódica; Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, II* (1979): 7-11.
- Montesinos, José F. *Estudios sobre Lope*. México: El Colegio de México- FCE, 1951. 71-89.
- Newels, Margarete *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*. Amadeo Sole-Leris Versión española. Londres: Támesis, 1974.
- Novo, Yolanda. “Lope de Vega, poeta: balance crítico”, *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 45 520 (abril 1990): 11-13.
- O’Connor, Thomas A. “Is the Spanish Comedia a Metatheater?” con Arnold G. Reichenberger. “A Postscript to Professor Thomas Austin O’Connor”. *Hispanic Review*, 43 (1975): 275-291.
- Oliva, César y Francisco Torres Monreal. *Historia básica del arte escénico*. 9ª Ed. Madrid: Cátedra, 1992.
- Olson, Elder. *Teoría de la comedia* y Bruce Wardropper. *La comedia española del Siglo de Oro*. Barcelona: Ariel, 1978.
- Orozco, Emilio. *El teatro y la teatralidad del barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.
- Parker Alexander A. “Aproximación al drama español del Siglo de Oro”. Manuel Durán y Roberto González Echeverría Eds. *Calderón y la crítica: historia y antología*. Vol. I. , Madrid: Gredos, 1976. 328-357.

- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Phipps, Carolyn. "The mirror and the portrait: reflections on the time in Lope's *La Dorotea*". *Hispanic Journal*, VI 2 (primavera, 1985): 69-85.
- Platón. *Obras completas*. T. 9. Ed. Patricio Azcárate. Madrid, 1872
- Plauto. *Comedias*. T. V. Germán Viveros Ed. y Trad. México :IIF-UNAM, 1989.
- _____. *Comedias I*. Mercedes González-Haba Ed. y Trad. Madrid: Gredos, 1992.
- Pring-Mill, Robert. "Introduction". *Lope de Vega (Five plays)*. New York: Hill and Wang, 1961. xx-xxvi.
- Reichenberger, Arnold G. "The Uniqueness of the Spanish Comedia", *Hispanic Review*, 27 (1959): 308.
- Rojas, Fernando de. *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Peter E. Russell Madrid: Castalia, 2001.
- Rozas, Juan Manuel, "El ciclo de senectute': Lope de Vega y Felipe IV". Badajoz-Cáceres: Universidad de Extremadura, 1982.
- Ruano de la Haza, José M. "Texto y contexto de *El Caballero de Olmedo* de Lope". *Criticón*, 27 (1984): 38-53.
- Ruiz Ramón, Francisco. "Personaje y mito en el teatro clásico español". Luciano García Lorenzo Coord. *El personaje dramático: ponencias y debates de las VII de Teatro Clásico Español*. Almagro, 1985. 281-293.
- Serés, Guillermo. "Consideraciones metateatrales en algunas comedias de Lope de Vega". *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, 5 (2011): 88-117.
- Snow, Joseph. "Celestina: Metateatro". *Studia Hispanica Medievalia*, 4 (1999), 34-47.
- _____. "Quinientos años de animadversión entre Celestina y Pleberio: postulados y perspectivas". *Visiones y crónicas medievales: Actas de las VII Jornadas medievales*. Eds. Aurelio González, Lillian von der Walde y Concepción Company. México: UNAM, 2002. 13-29.
- Schwartz, Lia. "La construcción de *La Dorotea*: entre Séneca y Ovidio". *Anuario de Lope*, 8 (2002), 177-196.

- Swislocki, Marsha. "Lo que pasa en una tarde: comedia a contrarreloj". Felipe B. Pedraza y Rafael González Eds. *La comedia de enredo*, Almagro: Universidad de Castilla La Mancha-Festival de Almagro, 1998. 59-70.
- Terencio. *Comedias*. Aurora López y Andrés Pociña Eds. Barcelona: Akal, 1986.
- Trueblood, Alan S. "La lírica de *La Dorotea* a nueva luz". *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas* 45 520 (abril 1990): 20-21.
- _____. *Experience and artistic expression in Lope de Vega: the making of 'La Dorotea'*. Cambridge: Harvard, 1974.
- _____. "Masters and Servants: *La Dorotea* vis-à-vis the comedia". *Kentucky Romance Quarterly*, 16 (1969), 55-61.
- _____. "Rôle-Playing and the Sence of Illusion on Lope de Vega". *Hispanic Review*, 32 (1964), 305-318.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Francisco Torres Monreal Ed., Murcia: Cátedra-Universidad de Murcia, 1998.
- Valbuena-Briones, Ángel. "La paradoja de *La vida es sueño*". *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 31 3 (1976): 413-429.
- Villegas, Juan. "De la teatralidad como estrategia multidisciplnaria". *Gestos*, 21 (abril): 1996. 7-19.
- Vogt, Wolfgang y Osvaldo Ardiles eds. *Montaje temático de la obra de Bertolt Bretch*. México: Universidad de Guadalajara. 1990.
- Vossler, Karl. *Lope de Vega y su tiempo*. Trad. Ramón de Serna. Madrid: Revista de Occidente, 1933.
- Wardropper, Bruce. *La comedia de capa y espada*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988.
- Zugasti, Miguel. "Teatro en el teatro (TeT): cuatro ejemplos de Cervantes, Lope, Tirso y Vélez". *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, 5 (2011): 57-85.