

Université de Montréal

**Casos de teatro en el teatro del Siglo de Oro español:  
Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca.**

Par

Darline Rosaura Hernández Vásquez

Département de littérature et de langues modernes

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de  
Maître ès arts (M.A.)  
en études hispaniques

Décembre, 1999

© Darline Rosaura Hernández Vásquez, 1999



PB

13

U54

2000

v.003



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

**Casos de teatro en el teatro del Siglo de Oro español:  
Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca.**

Présenté par:

Darline Rosaura Hernández Vásquez

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Président-rapporteur: Catherine Poupeney-Hart

Membre du jury: Alfredo Hermenegildo  
(directeur de recherche)

Membre du jury: Javier Rubiera

Mémoire accepté le: 25 Février 2000

## **Resumen**

El teatro español alcanza, en el Siglo de Oro, uno de sus momentos de mayor intensidad creativa de la mano de grandes dramaturgos que lograron destacarse, no solamente en el teatro español, sino en el teatro universal.

La obra dramática de esta época se construye, a veces, recurriendo al artificio de la metateatralidad y a uno de sus mecanismos más complejos, el llamado “teatro en el teatro”. Este procedimiento surge simultáneamente en la literatura de los distintos países europeos en la época barroca. Consiste esencialmente en la inserción de un segmento teatral en que un personaje se convierte en espectador dentro de una obra dramática.

El objetivo principal de nuestro trabajo es poner de relieve el empleo del “teatro en el teatro” en la producción dramática del Siglo de Oro español. En este análisis hemos estudiado, detalladamente, el uso de este artificio teatral en tres obras claves: *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega y *El Astrólogo fingido* de Calderón de la Barca.

Para llevar a cabo nuestro proyecto, nos hemos inspirado en las reflexiones de Lionel Abel, de Georges Forestier y de Lucien Dällenbach, integradas y ampliadas por Alfredo Hermenegildo en el modelo de análisis semiótico puesto a prueba en *Juegos dramáticos de la locura festiva*. Para acercarnos al tema, hemos recurrido a la noción de función dramática. De las ocho funciones descritas por Hermenegildo,

hemos seleccionado una en particular. Se trata del estudio de la función metaliteraria y, especialmente, su componente “teatro en el teatro”.

En primer lugar, hemos estudiado la estructura, la función y la significación del “teatro en el teatro” en *Don Gil de las calzas verdes*. Hemos analizado cómo las escenas engastadas en la acción principal han contribuido al desarrollo de la diégesis y han condicionado el desenlace de la obra.

En segundo lugar, hemos analizado un segmento de *Fuenteovejuna* en el que encontramos las marcas más tangibles del “teatro en el teatro” y que, sin duda alguna, contribuye de manera muy peculiar al avance de la acción principal.

En tercer y último lugar, hemos examinado la obra *El Astrólogo fingido* en cuyo texto se recoge una serie de reflexiones sobre la dinámica de la ficción y en la que algunos segmentos presentan la auténtica estructura del “teatro en el teatro”.

Las conclusiones de nuestro análisis vienen a confirmar que la metodología utilizada nos ha proporcionado una mejor comprensión de las obras dramáticas estudiadas.

## Sommaire

Au cours du Siècle d'Or, le théâtre espagnol vit un des meilleurs moments de sa création dramatique grâce à divers dramaturges qui se sont illustrés, non seulement dans le théâtre espagnol, mais aussi dans le théâtre universel.

La production théâtrale de cette période a souvent été construite à l'aide d'une technique dramatique qui a connu un succès considérable à l'époque baroque: "le théâtre dans le théâtre". Ce procédé consiste fondamentalement en l'insertion d'un spectacle dans un autre où un personnage de la pièce-cadre se transforme en spectateur.

L'objectif principal de ce mémoire consiste à étudier le fonctionnement du "théâtre dans le théâtre" dans l'œuvre dramatique du Siècle d'Or espagnol. Nous avons étudié ce phénomène dans trois oeuvres très représentatives de cette époque: *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega et *El Astrólogo fingido* de Calderón de la Barca.

Pour mener à bien notre projet, nous nous sommes inspirés des réflexions de Lionel Abel, Georges Forestier et Lucien Dällenbach, intégrées et mises au point dans le modèle d'analyse sémiotique élaboré par Alfredo Hermenegildo dans *Juegos dramáticos de la locura festiva*. Notre étude a été élaborée à partir de la notion de fonction dramatique. Parmi les huit fonctions présentées par Hermenegildo, nous

avons isolé, particulièrement, la fonction métathéâtrale. Nous avons souligné plus spécifiquement, le fonctionnement du “théâtre dans le théâtre”.

Dans un premier temps, nous avons étudié la structure, la fonction et la signification du “théâtre dans le théâtre” dans la pièce *Don Gil de las calzas verdes*. Nous avons analysé comment les scènes enchâssées dans l’ensemble de l’oeuvre ont contribué au développement et au dénouement de l’action principale.

En deuxième lieu, nous avons étudié un segment de l’oeuvre *Fuenteovejuna* dont plusieurs caractéristiques correspondent, exactement, à la structure du “théâtre dans le théâtre” et, dont sa présence est déterminante pour faire avancer l’action principale.

Enfin, la troisième étape consiste en l’étude de la pièce *El Astrólogo fingido*. Nous avons étudié l’importance du lexique portant sur la pratique de la fiction ainsi que l’efficacité des scènes enchâssées dans la pièce-cadre.

La conclusion a démontré que la méthodologie de Alfredo Hermenegildo, appliquée pour mieux comprendre le théâtre classique espagnol, s’est avérée très efficace pour atteindre des objectifs fixés.

Nous présentons, tout d’abord, l’auteur de chacune des pièces ainsi qu’un survol de sa production littéraire. Nous insistons, notamment, sur les aspects les plus importants de sa vie et de son oeuvre en générale. Cette étape terminée, nous

poursuivons avec la présentation de la pièce en question, qui nous permet d'apprécier le dénouement de l'intrigue et le rôle de chacun des personnages.

Dans un deuxième temps, nous identifions à partir des manifestations verbales des personnages, les segments théâtraux qui révèlent la présence de la fonction métathéâtrale. Selon Alfredo Hermenegildo (1995), celle-ci peut présenter deux possibilités: le théâtre sur le théâtre et le théâtre dans le théâtre. Nous consacrons cette partie à l'identification de la technique «le théâtre dans le théâtre» en nous basant sur la démarche analytique proposée par Georges Forestier (1980): «La seule constante qui permet de discerner l'apparition du procédé, c'est l'existence de *spectateurs intérieurs*. Il y a théâtre dans le théâtre à partir du moment où au moins un des acteurs de la pièce-cadre se transforme en spectateur.» Une fois le segment identifié comme «théâtre dans le théâtre», nous identifions cette action comme pièce-encadrée ou enchâssée, et l'action principale comme pièce-cadre ou enchâssante.

Nous poursuivons avec la classification des personnages de la pièce-encadrée ou enchâssée, selon la fonction qu'ils assument: les personnages peuvent être *regardants* ou *regardés*. Ensuite, nous faisons une présentation graphique qui illustre les différents acteurs de la pièce intérieure ainsi que la structure de la pièce enchâssée et celle de la pièce enchâssante. Par ce procédé, nous pouvons discerner que «le théâtre dans le théâtre», d'une manière ou d'une autre, est un spectacle détaché et que, grâce au regard des spectateurs intérieurs, il y a une continuité sur le plan de l'action dramatique. De plus, il est intéressant de noter que «le théâtre dans le

théâtre» traduit à la fois une relation d'enchâssement et une relation de dépendance, ce qui est illustré par un graphique.

Nous procédons à la distribution des éléments du «théâtre dans le théâtre». Les personnages de ce segment peuvent être: regardants et regardés, omniscients et nescients. Ceci nous permet de constater la nature profonde des individus et, ainsi établir les lignes de conduite qui motivent leurs actions dramatiques. Le spectateur suprême, celui qui assiste à la représentation de la pièce-cadre, est l'archi-regardant.

Ensuite, nous analysons le contexte dans lequel ces passages s'inscrivent. Cette étude de contexte nous a permis de constater que le «théâtre dans le théâtre» s'installe dans un espace et à un moment déterminant de l'action principale.

Finalement, nous analysons le fonctionnement du «théâtre dans le théâtre» dans l'action principale. Nous constatons que tout spectacle enchâssé a été conçu avec une finalité précise. Ces faits montrent bien que cette technique théâtrale sert toujours à quelque chose: embellir, illustrer, prolonger, faire avancer l'action principale ou être un simple divertissement.

Les résultats obtenus démontrent et confirment notre hypothèse selon laquelle la technique «le théâtre dans le théâtre» exerce une fonction déterminante, qui nous permet de mieux comprendre le déroulement et le dénouement de l'action principale dans plusieurs œuvres dramatiques du Siècle d'Or espagnol.

ÍNDICE	Pág.
Resumen	iii
Sommaire	v
Índice	ix
Agradecimientos	x
Introducción	1
1. <i>Don Gil de las calzas verdes</i> de Tirso de Molina	11
1.1. Datos biográficos	11
1.2. Obra literaria	12
1.3. Intriga	13
1.4. TeT en <i>Don Gil de las calzas verdes</i>	15
2. <i>Fuenteovejuna</i> de Lope de Vega	46
2.1. Datos biográficos	46
2.2. Obra literaria	47
2.3. Intriga	48
2.4. TeT en <i>Fuenteovejuna</i>	49
3. <i>El Astrólogo fingido</i> de Calderón de la Barca	61
3.1. Datos biográficos	61
3.2. Obra literaria	62
3.3. Intriga	62
3.4. TeT en <i>El Astrólogo fingido</i>	64
4. Conclusión	99
5. Bibliografía	103

## AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi agradecimiento a mi Dios por darme la salud y la fuerza para poder realizar este proyecto. A mis queridos padres y a mi amado esposo que me han apoyado en todo lo que han podido. A todos los profesores que me han impartido preciosos conocimientos. Finalmente, un agradecimiento muy especial al Dr. Alfredo Hermenegildo, sin cuya ayuda, paciencia y disponibilidad jamás hubiese culminado esta labor.

Darline Hernández  
Montreal, diciembre de 1999

## INTRODUCCIÓN

El teatro español alcanza en el Siglo de Oro uno de los momentos de mayor intensidad creativa de la mano de grandes dramaturgos como lo fueron Tirso de Molina, Lope de Vega y Calderón de la Barca.

Todos estos hombres de teatro recurrieron a determinados mecanismos teatrales que hicieron de sus obras un modelo comunicativo y un artefacto, una obra de arte del lenguaje. Para lograr destacarse, no solamente durante su época, sino también a lo largo de la historia del teatro español y universal, estos dramaturgos emplearon uno de los artificios de teatralización más eficaces, y más significativos en la dinámica de la ficción escénica, *el teatro en el teatro*.

El objetivo del presente estudio es analizar, de manera detallada, la presencia del “teatro en el teatro” para mejor explicar el desarrollo de la acción en las obras siguientes:

*Don Gil de las Calzas Verdes* de Tirso de Molina

*Fuenteovejuna* de Lope de Vega

*El astrólogo fingido* de Calderón de la Barca

En nuestro proyecto de investigación hemos seleccionado estas obras como muestra significativa de las diferentes etapas del desarrollo del teatro del Siglo de Oro español.

Nuestra hipótesis de trabajo es que “el teatro en el teatro” ejerce una función muy particular que nos permitirá analizar el comportamiento de los personajes, la estructura de ciertas escenas, la mecánica del espacio escénico y el avance mismo de la diégesis, arrojando resultados muy peculiares en cada una de las obras de nuestro corpus.

Para lograr demostrar nuestra hipótesis de trabajo, recurrimos al método de investigación señalado por Alfredo Hermenegildo durante los últimos años y puesto a punto en *Juegos dramáticos de la locura festiva*<sup>1</sup>. Hemos elegido uno de los elementos integrantes de dicho método. Es el siguiente: el análisis de las funciones dramáticas.

En primer lugar, inspirándonos en el modelo elaborado en parte por medio de la teoría de los actos de lenguaje y la taxonomía de las fuerzas ilocutorias puesta a prueba por Austin, Searle, Vanderveken y, ampliado por A. Hermenegildo<sup>2</sup>, nos introduciremos en el tema considerando los parlamentos según el tipo de función dramática<sup>3</sup> que implican. Por ende, Hermenegildo nos dice que cada “parlamento como unidad dramática determina de algún modo la función, la fuerza, la trascendencia, el peso específico y el espesor teatral de un personaje.”<sup>4</sup> De esta manera, el discurso nos revelará las características, la personalidad, y los intereses propios de cada personaje, así como una buena parte de las acciones escénicas que realiza. Según Hermenegildo, los parlamentos implican las funciones siguientes:

1. **Ponente:** reproducir y apoyar la visión del héroe y su escala de valores.
2. **Oponente:** oponerse a los intereses del donador.

---

<sup>1</sup> Hermenegildo, *Juegos dramáticos...*, 1995.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.17

<sup>3</sup> Función : La función dramática de un personaje es el conjunto de acciones de este personaje consideradas desde el punto de vista de su rol en el desarrollo de la intriga. (Pavis, *Dictionnaire...* 231)

<sup>4</sup> Hermenegildo, *Juegos dramáticos...*, 1995, p. 20.

3. **Carnavalesca:** expresar una visión burlesca del mundo del héroe, del espacio del donador.
4. **Imperativa:** enunciar una orden.
5. **Ejecutoria:** representar la realización de una orden.
6. **Conjuntiva:** establecer relaciones subordinadas. Es la propia de los parlamentos que no hacen más que proyectar hacia adelante la intervención de los otros personajes. Aparece generalmente en parlamentos cortos.
7. **Informante:** transmitir noticias.
8. **Metaliteraria:** utilizar el código literario como objeto teatral y, más generalmente, como objeto literario.<sup>5</sup>

Por ende, “la consideración de los parlamentos como actos de lenguaje o de habla como formas de actuar en el universo social que es la comedia, nos permite determinar de qué modo influye el personaje sobre los comportamientos propios y ajenos mediante sus diversas y variadas intervenciones (peticiones, órdenes, preguntas, consejos, etc...) y cómo construye su trayectoria y su realización dramática.”<sup>6</sup> Para delimitar y definir nuestro instrumento de trabajo nos centraremos en una de dichas funciones en particular: la función *metaliteraria*. Puesto que el objeto principal de nuestro estudio es la metateatralidad, en torno a esta función trazaremos las líneas generales que definirán nuestra investigación.

En primer lugar, haremos un análisis profundo, detallado y específico de la función *metaliteraria*. Notaremos de qué manera los elementos metaliterarios se integran

---

<sup>5</sup> Ibid., pp. 20-22.

<sup>6</sup> Ibid., p.18.

en el argumento de la obra, en boca de qué personajes están presentes, y cuál es su contribución en el desarrollo de la diégesis. Hermenegildo define dicha función de la manera siguiente:

“*Función metaliteraria* o función de un parlamento en el que se utiliza el código literario como objeto del mensaje. Cubre un espectro más amplio que el contemplado por la *función metateatral* descrita en nuestros trabajos anteriores. Es la reflexión sobre el hecho literario la que puede quedar integrada en dicha función. En ella se encierra la *función metateatral*, con sus dos posibilidades: *teatro en el teatro* (TeT) o *teatro sobre teatro* (TsT). Si TeT implica el uso de un teatro cuyo contenido temático es, en parte, la representación de una pieza dramática, el TsT es la reflexión misma sobre el hecho teatral y su historia, la teatralidad, etc... Tiene esta función una dimensión polivalente, pero claramente anclada en la consideración del “hecho literario” en general y del “hecho teatral” en particular.”<sup>7</sup>

Analizaremos, específicamente, su componente *teatro en el teatro*. Para lograr los objetivos de nuestro estudio, tenemos que saber cómo los especialistas han definido el recurso del *teatro en el teatro*. Conozcamos, pues, este complejo mecanismo.

La aparición del *teatro en el teatro* se hace predominante en el teatro español a lo largo de la época barroca. Este surge como la manifestación más evidente del sentimiento de la vida considerada como teatro. Esta idea de la vida se refleja, primeramente, en la pintura al utilizar el cuadro dentro del cuadro (como en *Las Meninas* de Velázquez). Dicha técnica apunta la importancia que se le atribuye al cuadro como eje central del cuadro. La aplicación de esta idea se introduce en el teatro y surge así el *teatro en el teatro*. Emilio Orozco Díaz nos dice que el introducir elementos teatrales en

---

<sup>7</sup>Hermenegildo, *Juegos dramáticos...*, 1995, p. 22.

el teatro o una pieza teatral dentro de otra representación es “como si la obra de teatro quedase convertida en un mundo real dentro del cual se introduce la ficción dramática.”<sup>8</sup>

Fue en 1966 cuando Lionel Abel<sup>9</sup> publicó un estudio donde aparecía un importante acercamiento teórico al conocimiento de la metateatralidad y, en concreto, del llamado “teatro en el teatro”. Abel demostró que algunas obras dramáticas recurren a este mecanismo como un instrumento de gran eficacia escénica y otras no, pero sí hay muchas obras donde se escenifica la teatralidad de la vida del hombre barroco:

“Surely the plays I am referring to should not be described so variously. Some of them can, of course, be classified as instances of the play-within-a-play, but this term, also well known, suggests only a device, and not a definite form. Moreover, I wish to designate a whole range of plays, some of which do not employ the play-within-a-play, even as a device. Yet the play I am pointing at do have a common character: all of them are theater pieces about life seen as already theatricalized. By this I mean that the persons appearing on the stage in these 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. What dramatized them originally? Myth, legend, past literature, they themselves. They represent to the playwright the effect of dramatic imagination before he has begun to exercise his own; on the other hand, unlike figures in tragedy, they are aware of their own theatricality. Now, from a certain modern point of view, only that life which has acknowledged its inherent theatricality can be made interesting on the stage... in the metaplay life *must* be a dream and the *world* must be a stage.”<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Orozco Díaz, *El teatro y la teatralidad ...*, 1969, p. 241.

<sup>9</sup> Abel, *Metatheatre ...*, 1966.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 60-61.

A esta conciencia de la teatralidad presente en el teatro, la llama Abel *metateatro*. Por su parte, Patrice Pavis define el TeT<sup>11</sup> como “un type de pièce dont le contenu thématique est, en partie, la représentation d’une pièce de théâtre.”<sup>12</sup> El estudio de Georges Forestier<sup>13</sup> sobre el TeT en el teatro francés parte de la idea siguiente:

“ce qu’on appelle le théâtre dans le théâtre est un procédé qui consiste à inclure un spectacle dans un autre spectacle, autrement dit, il s’agit avant tout d’une structure.”<sup>14</sup>

Sin embargo, a medida que avanza en el análisis, Forestier constata que:

“il ne suffit pas de parler d’introduction d’un spectacle dans un autre... La seule constante qui permet de discerner l’apparition du procédé, c’est l’existence de *spectateurs intérieurs*... Dès lors un quelconque divertissement intercalé dans une pièce ne peut être considéré comme un spectacle intérieur que s’il constitue un *spectacle pour les spectateurs* de la pièce-cadre.”<sup>15</sup>

Por su parte, Alfredo Hermenegildo, inspirado en estas reflexiones, va más allá de lo que es un simple espectáculo o una pieza dramática, y define la teoría del *teatro en el teatro* de la manera siguiente:

Todo TeT conlleva la existencia de una obra marco<sup>16</sup> y de una obra interior u obra enmarcada, engarzada, engastada<sup>17</sup>. En efecto, TeT es todo segmento teatral en que un personaje se convierte en espectador dentro de una obra dramática. Es decir,

<sup>11</sup> Identificaremos con el acrónimo TeT, el “teatro en el teatro.”

<sup>12</sup> Pavis, *Dictionnaire du théâtre...*, 1980.

<sup>13</sup> Forestier, *Le théâtre dans le théâtre...*, 1981.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>16</sup> Obra marco: con este término nos referiremos a la pieza de teatro, la pieza principal.

<sup>17</sup> Con estos términos hemos identificado la ficción insertada dentro de la ficción.

“siempre que un personaje se revista de una función distinta de la que le es propia en la obra/marco, siempre que algún personaje asuma una función mirante frente a unos mirados, siempre que haya una cierta *puesta en escena* [...], estamos ante formas de teatralidad que pueden y deben estudiarse como variantes del TeT o derivadas, de modo inmediato, de él. Es una manera de analizar la mecánica del espacio teatral y del avance de la diégesis misma...”<sup>18</sup>

Hermenegildo agrega que el TeT implica necesariamente un desdoblamiento estructural y una relación de dependencia en la que la obra marco controla el funcionamiento de la obra engastada. Por lo tanto, la obra engarzada puede presentar diferentes funciones dentro de la obra marco. Para Forestier esto es fundamental:

“Nous voulons dire que ce qui est déterminant, c’est la *fonction* de la pièce intérieure dans l’ensemble qui l’enchasse. Selon qu’elle sert à quelque chose ou non...”<sup>19</sup>

En efecto, la obra enmarcada puede:

1. Contribuir al avance de la acción principal.
2. Servir de signo abismante. Es decir, de reduplicación especular en forma reducida. Hermenegildo ha traducido por *abismación* el término *mise en abyme*. Esto es lo que Lucien Dällenbach definió como “une unité originale déterminé par la seule fonction réflexive qu’elle exerce dans le récit.”<sup>20</sup> A la noción dada por Dällenbach, G. Forestier nos propone la adaptación siguiente: “est mise en abyme théâtrale tout spectacle enchassé

<sup>18</sup> Hermenegildo, *Juegos dramáticos...*, p. 22.

<sup>19</sup> Forestier, *Le théâtre dans le théâtre...*, p. 14.

<sup>20</sup> Dällenbach, *Le récit spéculaire...*, p.75.

réfléchissant tout ou partie de l'action principale.»<sup>21</sup>

3. Servir de agente de la transgresión del orden inicial.
4. Ser el agente de la mediación para restaurar un orden en la estructura narrativa de la pieza marco.<sup>22</sup>

En todo TeT hay, más o menos presentes - de ahí la variedad y flexibilidad del recurso - :

1. Una puesta en escena.
2. Un conjunto de órdenes de representación o didascalias.
3. Unos representantes llamados *mirados*.
4. Un público llamado *mirantes*.
5. Un espacio y un tiempo de representación.
6. Un diálogo atribuido a los correspondientes personajes.<sup>23</sup>

Las figuras dramáticas de la obra engastada son:

*Personajes mirantes*: personajes convertidos en público que observa lo que otros representan.

*Personajes mirados*: personajes que asumen una nueva función dramática y que son observados por los *mirantes*.

En más de alguna obra se puede dar el caso de que un personaje mirado pase a ser mirante o viceversa.

<sup>21</sup> Forestier, *Le théâtre dans le théâtre...*, p. 51.

<sup>22</sup> Hermenegildo, *Juegos dramáticos...*, p. 20.

<sup>23</sup> Hermenegildo, Introducción y notas a Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, 1992, p. 54.

“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... El TeT viene a neutralizar de algún modo dicha separación y a subrayar la continuidad existente entre el público y la escena.”<sup>24</sup>

Los personajes *mirantes* y *mirados* son de dos órdenes:

*Personajes omniscientes*: son los que “asumen su condición teatral, fingida, mimética, y representan con pleno conocimiento de causa lo que ellos consideran como no-real.”<sup>25</sup>

*Personajes nescientes*: son los que “asumen también su condición teatral aunque de modo implícito, y representan con total desconocimiento de causa lo que ellos consideran como real, como no-fingido.”<sup>26</sup>

Hermenegildo afirma que es necesario que exista esta diferencia entre los dos tipos de personajes de la obra enmarcada para que la representación funcione como engaño. Si el nesciente pasa a la categoría de onmisciente, el engaño se rompe y la situación se deshace. Si no hay ningún cambio, la representación del engaño ha surtido efecto.

Hay personajes que asumen el rol de *conceptor* y *director escénico*. Estos organizan la manera de actuar y de fingir el diálogo que se ha de realizar, el vestuario, los gestos, etc.

El público de la obra marco, el espectador supremo, es el *archimirante*. Es el que ve cómo las figuras de la obra marco se convierten en personajes o en público de

<sup>24</sup> Hermenegildo, “Mirar en cadena...”, en *Cervantes y la puesta en escena de...*, (Actas del Coloquio de Montreal, 1997). Catherine Poupency Hart, Alfredo Hermenegildo, César Oliva (Coord.), 1999, p. 82.

<sup>25</sup> Hermenegildo, *Juegos dramáticos...* p. 26.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 26.

la obra engastada. Es decir, ve cómo algunos ven actuar a otros. Se produce así, el fenómeno que Hermenegildo llama, *la cadena del mirar*.

En el análisis de este mecanismo escénico centraremos nuestra atención.

Los estudios sobre este tema son numerosos. Sin embargo nos parece necesario aportar nuestro granito de arena a la amplia bibliografía ya existente sobre los mecanismos y los autores que contribuyeron a la evolución del teatro del Siglo de Oro. Los dramaturgos presentados en los respectivos capítulos de este trabajo son algunos de los autores importantes que sustentaron, de manera muy peculiar, las obras dramáticas de esta época con el procedimiento que ya hemos descrito como *teatro en el teatro*. El primer autor que estudiaremos es Tirso de Molina y su obra *Don Gil de las calzas verdes*.

*Don Gil de las calzas verdes*, de Tirso de Molina

**Datos biográficos**

Gabriel Téllez, que adoptó el seudónimo de Tirso de Molina, nació en Madrid en 1584. Doña Blanca de los Ríos creyó haber descubierto su certificado de bautismo fechado el 8 de marzo de 1584, pero la crítica moderna ha puesto en tela de juicio dicha conclusión. Remitimos aquí, entre otros, a García Ruiz.<sup>27</sup> No existe información sobre su familia, a excepción de una referencia a una hermana.

Tirso asistió a la Universidad de Alcalá de Henares, donde en pocos años se destacó. Siguió estudios teológicos en los conventos de Madrid, Salamanca y Guadalajara. Ingresó a la Orden de la Merced en 1601. En 1608 se ordenó de sacerdote y estuvo en Soria desempeñando el cargo de Vicario del Convento de su Orden. Luego se trasladó a Madrid y en los cinco años siguientes se estableció como uno de los dramaturgos principales de la época. Desde 1610 hasta 1615 vivió en Toledo, ciudad preferida por la mejor acogida que recibieron sus comedias. Se embarcó hacia América en 1616 y se instaló en Santo Domingo. Allí se entregó a la vida literaria y a la vida religiosa de su Orden, dos oficios completamente opuestos para muchos espíritus cerrados del siglo XVII, que más tarde hicieron desatar la censura contra este fraile que escribía teatro profano. Al regresar a Castilla, residió un buen tiempo en Toledo. En 1625, Tirso tuvo problemas con la Junta de Reformación, que le prohibió escribir comedias. Ese mismo año, por decreto del Congreso de Castilla, Tirso fue desterrado de Madrid por “las comedias que hace profanas y de malos incentivos y ejemplos.” En 1632, desempeñó cargos de Cronista de la Orden y Definidor de Castilla. En 1640, fue desterrado a Cuenca y de ahí en adelante se sabe muy poco de este gran hombre de

<sup>27</sup> García Ruiz, en la introducción a su edición de Tirso de Molina, *Esto sí que es negociar*, 1985.

teatro. En 1647 volvió a Madrid por motivos de salud y murió en esta ciudad en febrero o marzo de 1648.<sup>28</sup>

### **Su obra literaria**

Entre los años 1618 y 1626 Tirso llega a la cumbre de su actividad literaria. Se cree que escribió más de cuatrocientas comedias, de las cuales se conservan unas sesenta. Fue el dramaturgo español más prolífico después de Lope de Vega y de Calderón de la Barca. En muchas ocasiones manifestó gran admiración por Lope de Vega y tomó la “comedia nueva” por modelo, ya que la consideraba como la máxima expresión de la originalidad y de la libertad.

A pesar de adoptar ciertos principios lopescos, Tirso nos dio un teatro muy peculiar. Observó profundamente la psicología humana y se inspiró en la realidad social de su época. Su experiencia de fraile la manifiesta en la honda caracterización psicológica de los personajes. Por esto se ha dicho que los dos rasgos sobresalientes de su arte dramático son la intuición psicológica y el elemento humorístico. Su teatro tiene vivo dinamismo escénico, marañas y laberintos. Presenta también cierto costumbrismo. Se ha dicho también que Tirso es un creador de caracteres y que sus profundizaciones psicológicas lo particularizan frente a otros dramaturgos barrocos. Ha dado, por ejemplo, a la literatura el personaje universalmente conocido, Don Juan, en su obra *El burlador de Sevilla*, escrita en 1630.

Las comedias de Tirso de Molina pueden agruparse en cuatro categorías: de tema bíblico, de santos, históricas y de intriga amorosa o *de capa y espada*. Las comedias de

---

<sup>28</sup> Nos han servido de apoyo las obras de José Sanz y Díaz, *Un autor en un libro. Tirso de Molina*, 1964, *Don Gil de las calzas verdes*. Edición de Ignacio Arellano, 1988. Todas las citas provienen de esta última.

intriga amorosa constituyen el sector más animado de su teatro porque ha sabido llevar a la escena graciosas figuras femeninas que recurren a diversas astucias para dar buen fin a sus objetivos amorosos. Una de ellas es Doña Juana, heroína de la obra que más nos interesa. Entre las obras más conocidas se encuentran *El vergonzoso en el Palacio*, *El burlador de Sevilla*, *Marta la piadosa* y *Don Gil de las calzas verdes*.

### **Don Gil de las calzas verdes: rasgos e intriga**

*Don Gil de las calzas verdes*, comedia de capa y espada de Tirso de Molina, fue fechada en el año 1615. Según Francisco B. San Román<sup>29</sup> fue estrenada en el « Mesón de la Fruta » de Toledo, en julio de 1615, por la compañía de Pedro Valdés, uno de los principales autores del primer tercio del siglo. Dicha obra contiene la fórmula químicamente pura de la comedia de enredo. Los mejores estudios acerca de esta trama demuestran que es “la comedia de enredo más perfecta del Siglo de Oro”<sup>30</sup>, que contiene “perhaps the most involved plot in Golden Drama, manipulated almost perfectly”<sup>31</sup> y se presenta como modelo del género: la obra “ est bien le modèle d’un genre où la fantaisie se donne libre cours et où l’artifice regne en maître.”<sup>32</sup>

De toda la obra de Tirso de Molina, esta comedia es una verdadera muestra de ese universo tirsiano repleto de movimientos acelerados, marañas e interminables enredos. A su vez, se encuentra en la cima de la creación de mundos quiméricos de dimensiones eminentemente lúdicas. El recurso de disfrazar a una mujer, ofendida o celosa, con hábito de varón lo emplea Tirso con mucho éxito. Cambiando su identidad varias veces en la misma comedia, las heroínas inventan toda clase de enredos que son el móvil de la

<sup>29</sup> Apud Arellano, en *Introducción a Tirso de Molina, Don Gil de las calzas verdes*, p. 40.

<sup>30</sup> Asensio, “Casos de amor...”, p. 69.

<sup>31</sup> Hesse, “The nature of Complexity...”, p. 389.

<sup>32</sup> Maurel, *L’univers dramatique...*, p. 29.

intriga. No cabe duda de que este detalle identifica toda su obra, como lo comenta acertadamente C. Bravo-Villasante:

“En Tirso el tema llega a una perfección tal, que la comedia está tan saturada de protagonista disfrazada, que toda otra cosa se olvida. El enredo y la confusión en las comedias de Tirso aumentan de un modo notable, hasta el punto de ser su característica principal.”<sup>33</sup>

La trama es bastante sencilla. Es la típica historia de la doncella que en hábito de hombre se escapa de su casa para ir en busca de su amado. Doña Juana Solís ha sido burlada por don Martín de Guzmán. Después de gozarla, éste le promete matrimonio pero no cumple su palabra. Como doña Juana es noble mas no rica, don Martín de Guzmán la abandona y parte hacia Madrid, bajo el nombre de don Gil de Albornoz. Animado por su padre, éste pretende casarse con la hija de don Pedro Mendoza, doña Inés, joven de la Corte, rica y de buen parecer. Al sentirse deshonrada, doña Juana sale en busca de su amado y llega a Madrid disfrazada de hombre en traje completamente verde y, acompañada de su criado Quintana. Doña Juana tiene todas las intenciones de impedir la boda de su galán, para lo cual se disfraza, toma como lacayo a Caramanchel y se hace llamar don Gil. Bajo este nombre logra enamorar y seducir a la dama de la Corte, doña Inés, quien corresponde enteramente a su amor. Este será el obstáculo principal para don Martín. Después de muchos enredos más, doña Juana le hace volver a sus brazos. Estos son los factores que constituyen el triángulo amoroso de la intriga principal de la obra.

---

<sup>33</sup> Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre...* p. 69.

Para conseguir la venganza de su heroína, Tirso de Molina insertó a lo largo de la obra, representaciones cargadas de una intensidad dramática que contribuyen esencialmente al desarrollo de la diégesis. Analizaremos dichas escenas como variantes propias del *teatro en el teatro*.

### **TeT en *Don Gil de las calzas verdes*.**

Constatemos, pues, con qué maestría nuestro dramaturgo ha logrado engastar dentro de la acción principal la representación siguiente y cómo contribuye al avance de la diégesis.

Doña Juana ha llegado a Madrid disfrazada de hombre y se ha enterado de que doña Inés llegará a la huerta con don Juan, su enamorado y, su prima doña Clara. Doña Juana se presenta en la huerta y entra por primera vez en contacto con estos personajes. Se identifica como don Gil y luego se desarrolla la escena siguiente:

Acto I, vv. 845-916

Doña Inés. Salid, señor, a danzar.  
 Don Juan. [*Aparte.*] (Este don Gil me ha de dar en qué entender. Mas disponga el hado lo que quisiere, que doña Inés será mía, y si compite y porfía, tindrás lo que viniere.)  
 Doña Inés. ¿no salís?  
 Don Juan. No danzo yo.  
 Doña Inés. ¿ Y el señor don Gil?  
 Doña Juana. No quiero dar pena a este caballero.  
 Don Juan. Ya mi enojo se acabó. Danzad.  
 Doña Inés. Salga, pues, conmigo.  
 Don Juan. *Aparte*  
 (¡Que a esto obligue el ser cortés!)  
 Doña Clara. [*Aparte.*] (Un ángel de cristal es el rapaz; cual sombra sigo su talle airoso y gentil.)  
 Con doña Inés danzar quiero.

Doña Inés. *Aparte.* (Ya por el don Gil me muero,  
que es un brinquillo el don Gil.)

*Danzan las dos damas y Don Gil.*  
[Músicos.] *Cantan. Al molino del Amor.*

(...)  
*Acaban el baile.*

Doña Inés. Don Gil de dos mil donaires,  
a cada vuelta y mudanza  
que habéis dado, dio mil vueltas  
en vuestro favor el alma.  
Yo sé que a ser dueño mío  
venís; perdonad si ingrata  
antes de veros rehusé  
el bien que mi amor aguarda.  
¡Muy enamorada estoy!

Doña Clara. [*Aparte.*] (Perdida estoy de enamorada  
me tiene el don Dil de perlas.)

Doña Juana. No quiero sólo en palabras  
pagar lo mucho que os debo.  
Aquel caballero os guarda  
y me mira receloso;  
voyme.<sup>34</sup>

Este extracto parece cumplir con la función propia del TeT, si tomamos en consideración lo que Forestier define como TeT:

“Ce qu’on appelle le théâtre dans le théâtre est un procédé qui consiste à inclure un spectacle dans un autre spectacle.”<sup>35</sup>

En efecto, la danza es todo un espectáculo dentro del espectáculo principal que es la obra marco. La huerta es el espacio escénico donde se desarrolla la representación. Es una escena dirigida por doña Inés. En el verso 845, ésta ordena que la representación se

<sup>34</sup> Todas las citas provienen de *Don Gil de las calzas verdes*, edición de Arellano, 1988.

<sup>35</sup> Forestier, *Le théâtre dans le théâtre...*, p. 11.

lleve a cabo: “Salid, señor a danzar”. Doña Inés se convierte en directora de escena. Este es un elemento básico del procedimiento. Sin embargo, no podemos confirmar de manera definitiva que este espectáculo sea un verdadero TeT, si no consideramos una observación más profunda que nos da el mismo autor y a la que ya nos hemos referido:

“Il ne suffit pas de parler d’introduction d’un spectacle dans un autre[...]. La seule constante qui permet de discerner l’apparition du procédé, c’est l’existence de *spectateurs intérieurs* [...]. Dès lors quelconque divertissement intercalé dans une pièce ne peut être considéré comme un spectacle que s’il constitue *un spectacle pour les acteurs* de la pièce-cadre.”<sup>36</sup>

En efecto, en la huerta se produce un espectáculo. La danza es realizada por personajes mirados de la obra engastada: doña Juana (don Gil), doña Clara y doña Inés. Estos actúan no como doña Juana, doña Inés o doña Clara. Ahora actúan como danzantes o bailarines y son observados por otro actor de la obra marco, don Juan, el prometido de doña Inés quien se convierte en mirante, en espectador de la danza. Doña Juana misma corrobora su función de mirante al terminar la danza:

Doña Juana: “Aquel caballero os guarda  
y me mira receloso...” (vv. 915-916)

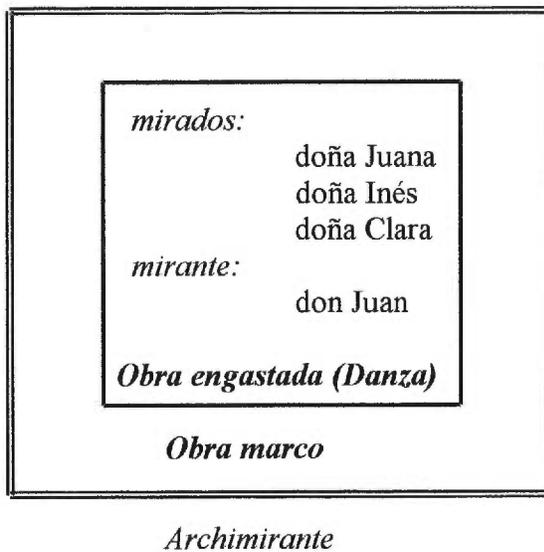
La confirmación de este segmento como TeT está también apoyada por la reflexión de A. Hermenegildo respecto a las características propias del TeT.

“Siempre que algún personaje asuma una función mirante frente a unos mirados, siempre que haya una cierta *puesta en escena*...estamos ante formas de teatralidad que pueden y deben estudiarse como variantes del TeT...”<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Ibid., p. 11.

<sup>37</sup> Hermenegildo, *Juegos dramáticos...*, p. 22.

Sabemos que don Juan ha estado observando la danza y el comportamiento de doña Clara, doña Inés y de doña Juana (don Gil), lo cual ha despertado celos en él. Es evidente que don Juan es el personaje espectador de la obra engarzada. Esta representación dentro de la representación queda plasmada en el gráfico siguiente:



Distribución de las figuras que participan en el TeT:

Personajes mirados:	Doña Inés Doña Clara Doña Juana (don Gil)
Personaje mirante:	Don Juan
El archimirante:	El público que observa la obra marco.
Personaje omnisciente:	Doña Juana
Personajes nescientes:	Doña Inés Doña Clara Don Juan

Esta exposición está basada en una de las características que Hermenegildo atribuye a este mecanismo:

“El TeT supone la transformación de ciertos personajes de la comedia/marco en público, en espectador, en personaje mirante, y la asunción, por parte de otras figuras, de una nueva función dramática que les da la categoría de personaje mirado.”<sup>38</sup>

Doña Juana es personaje omnisciente porque asume su condición fingida y representa el papel de don Gil con pleno conocimiento de causa. Doña Juana sabe perfectamente que el rol de hombre, pretendiente del amor de doña Inés, no es real. Por el contrario, doña Inés, doña Clara y don Juan representan su nueva función con total desconocimiento de causa lo que ellos consideran como real, como vida, como no fingido. Según las damas, ellas están bailando con un hombre, con el galán que han estado esperando “Yo sé que a ser dueño mío venís” (vv. 906-907), le dice doña Inés, y del cual ambas se enamoran. Don Juan por su parte, ve en don Gil a un rival que viene a perturbar sus planes con doña Inés. Es decir que éstos aceptan como verdad el disfraz, el comportamiento y lo que dice don Gil.

El espectáculo introducido surte efecto porque doña Juana, personaje omnisciente, logra ser aceptada como don Gil de las calzas verdes y consigue cautivar el corazón de doña Inés, y alejarlo de todo posible enamoramiento cuando aparezca don Martín.

Indudablemente, la danza es la actuación que logra cambiarlo todo. Transtorna los sentimientos de todos los presentes. Es solamente en el baile donde Doña Juana (don Gil) logra llegar al alma de doña Inés. Esta última lo expresa claramente al final de la danza.

Doña Juana.      Don Gil de dos mil donaires,  
a cada vuelta y mudanza

---

<sup>38</sup> Ibid., p.25.

que habéis dado, dio mil vueltas  
 en vuestro favor mi alma.

[...]

¡Muy enamorada estoy!

(vv. 902-910)

Por otra parte, doña Clara también queda enamorada de doña Juana (don Gil) y lo manifiesta en un aparte: “(perdida de enamorada me tiene el don Gil de perlas.)” (v. 911). Doña Juana ha logrado más de lo esperado. Ha conquistado de una vez, a dos damas de la Corte. Esto es muy significativo. Analizaremos más tarde su importancia.

En cuanto a don Juan, celoso de don Gil, acepta claramente la condición fingida de doña Juana como realidad y se pone furioso al verla muy melosa con doña Inés. En efecto, esta actitud no hace más que perfilar el objetivo de doña Juana, que es lograr que doña Inés se enamore cada vez más de don Gil. Es decir que, al manifestar sus celos, don Juan provocará el rechazo de doña Inés. Y al rechazarlo doña Inés, aleja su corazón de éste y se enamora cada vez más de don Gil. Desde ahí en adelante, don Juan odiará y tratará de matar al tal don Gil. Cuando don Martín se presente como don Gil de Albornoz, don Juan intentará darle muerte y le hará la vida imposible, desbaratando los planes de boda con doña Inés. Esto demuestra que, cuando don Martín llegue a pedir la mano de doña Inés, no solamente ella ya tendrá otro amor sino que se encontrará con un enemigo que intentará asesinarlo.

En definitiva, este espectáculo surte efecto porque doña Juana logra sus primeros objetivos: conquistar el corazón de doña Inés, para que cuando don Martín se presente como el futuro esposo, sea rechazado inmediatamente por doña Inés, dejándolo libre para la propia doña Juana. Así ocurrirá más tarde. Además, ya tiene otro “aliado” (don Juan) que también intentará parar todo proyecto de don Martín. O sea que, cuando don

Juan trate de realizar sus planes; ya doña Juana habrá trazado sus propios enredos en los que don Martín tendrá que andar y actuar.

Ahora veamos cuál es la función que cumple este segmento dentro de la diégesis principal. En primer lugar, podemos afirmar que este espectáculo contribuye principalmente al avance de la acción principal.

Doña Juana está interesada en que doña Inés esté profundamente enamorada de alguien cuando se presente don Martín a proponerle el casamiento. De esta manera doña Inés rechazará toda propuesta de matrimonio. Es el primer paso para que don Martín no realice el matrimonio con doña Inés. Por lo tanto, esto es fundamental en el desarrollo de la acción principal. Al estar ya enamorada de “don Gil”, doña Inés no aceptará casarse con el hombre impuesto por su padre. A partir de este momento, doña Juana construirá todos los enredos posibles para que su amado vea frustrados todos sus planes. Además, la danza sirve de mediación para que el orden inicial sea restaurado en la estructura narrativa y que la acción avance hacia un desenlace feliz: el regreso de don Martín a los brazos de doña Juana. Este espectáculo es harto significativo ya que en ella doña Juana ha preparado los hilos principales de su red.

El tiempo de la representación queda perfectamente delimitado por las palabras de doña Inés, “Salid, señor, a danzar” (v. 845), que señalan el inicio del TeT y por la didascalía explícita, “*Acaban el baile*” que anuncia el final de la danza. Sin embargo, la escena que hemos definido como TeT, se extiende más allá de la danza. Es decir que los danzantes acaban el baile pero se quedan conversando y continúan siendo mirados por don Juan. De esta manera, queda mejor definida tanto la nueva función de don Juan, el

mirante, como la de doña Juana, la mirada: “Aquel caballero os guarda y *me mira* receloso;” (vv. 915-916).

Se abre la interrogante de la identificación del TeT como signo de dramatización o de teatralización. Las dudas están presentes siempre. Veamos, a título excepcional, un ejemplo en el que abundan los elementos del TeT pero que carece de la estructura necesaria. Falta el público, el mirante.

En la segunda jornada doña Juana planea otro engaño. ¿Es doña Juana una directora escénica? Aparentemente sí. Pero es algo que será puesto en tela de juicio porque, aunque siempre hay engaños, no siempre hay una puesta escénica en la que encontramos mirantes y mirados. Si tenemos en cuenta la siguiente reflexión de A. Hermenegildo, notaremos que la puesta escénica es un elemento muy importante en el análisis del TeT:

“Uno o varios personajes de la obra/marco pueden asumir también la función de conceptor y director *escénicos*, proponiendo la manera de actuar y de fingir, el diálogo que ha de ponerse en boca de los *mirados*, el vestuario que estos llevarán, los gestos y las relaciones espaciales-kinésica y proxémica- que llevarán acabo, etc...”<sup>39</sup>

Después del encuentro en la huerta (jornada I), doña Juana organiza nuevas estrategias de operación. Vuelve a su hábito de mujer y se encuentra con Quintana quien, a su vez, le pregunta:

Quintana.	Pues bien; agora , ¿a qué fin te has vuelto mujer?	(vv. 1092-1093)
-----------	-------------------------------------------------------	-----------------

---

<sup>39</sup> Hermenegildo, *Juegos dramáticos...*, p. 25.

A esta pregunta, doña Juana responde:

Doña Juana.            Engaños  
son todos nuevos y extraños  
en daño de don Martín.            (vv. 1094-1095)

Estos engaños conducen a una maraña de equívocos en los que todos se ven enredados. Doña Juana está organizando nuevos engaños con el fin de desenmascarar a don Martín de Guzmán. El lugar de la escenificación será la casa que ha alquilado al lado de la casa de doña Inés.

Doña Juana.            si yo su vecina soy,  
podré saber lo que pasa  
con Don Martín en su casa,  
y como tan cerca estoy,  
fácilmente desharé  
cuanto trazare en mi daño.            (vv. 1116-1120)

Doña Juana es la que también organiza la manera de actuar de Quintana. Esta sabe que don Martín tiene sospechas respecto al famoso don Gil de las calzas verdes. Para hacer desaparecer dichas sospechas, le envía con Quintana unas cartas en las que afirma que ella se encuentra en Valladolid encerrada en un convento, encinta y sufriendo el abandono de su amante.

Doña Juana.            Mas ¿sabes lo que he pensado  
primero que allá partas?  
Que con un pliego de cartas  
finjas que agora has llegado  
de Valladolid en busca de  
mi amante.            (vv. 1140-1144)

Quintana es un personaje omnisciente porque actúa con todo conocimiento de causa y sabe que todo es un engaño, que es ficción. Doña Juana lo informa de todas sus estrategias de intervención. Esta dirige en todo a Quintana y organiza sus actuaciones: “Que con un pliego de cartas *finjas* que agora has llegado de Valladolid.”(vv. 1142-1144). Doña Juana es también un personaje omnisciente ya que lo sabe todo. Ella sabe

todo lo que trama don Martín, don Juan, doña Inés y doña Clara. En función de todo su conocimiento organiza sus nuevos roles teatrales.

En su nueva casa, doña Juana vestida de mujer, se da el nombre de Elvira y recibe a doña Inés. Le cuenta sus penas y continúa su enredo.

Doña Juana.	¡Oh, señora doña Inés! ¿En mi casa? El interés estimo desta visita. En verdad que iba yo a hacer en este punto otro tanto. ¡Hola! ¿No hay quién quite el manto a a doña Inés? [...]	(vv.1237-1243)
	<i>Quitale y vase.</i>	

Doña Inés.	Doña Elvira, tu cara y talle me admira; de tu donaire me espanto.	
Doña Juana.	Favorécesme, aunque sea en nombre ajeno. Ya sé que bien te parezco en fe del que tu gusto desea. Seré como la ley vieja, que tendré gracia en virtud de la nueva.	(vv. 1253-1262)

Después de algunas lecturas nos preguntamos ¿ es esta escena un verdadero TeT?

La respuesta es negativa. Aunque presenta algunos rasgos del TeT, no podemos aceptarla como una representación dentro de la representación ya que no hay espectadores internos. Doña Juana asume otro rol, el de doña Elvira pero lo que se produce es un simple diálogo entre ella y doña Inés. No es ningún espectáculo para los actores de la obra marco. Doña Juana ha organizado nuevos enredos, nuevos engaños, pero son escenas que carecen de la estructura del TeT, falta el público. Así que no las hemos analizado como variantes del TeT.

Sírvanos este ejemplo como líquido de contraste para poder identificar mejor los segmentos TeT y distinguirlos de los que no lo son.

Dentro de esta línea puede considerarse otro extracto que presenta varias características del TeT y que indudablemente contribuye al avance de la diégesis. Se trata de la escena ocurrida en casa de don Pedro, padre de doña Inés (vv. 1911-1930).

Doña Juana ha llegado vestida de hombre para mostrar a Don Pedro las cartas que don Andrés ha enviado a don Martín. Con ello doña Juana pretende convencer a don Pedro de la falsedad de Don Gil de Albornoz. En esos instantes aparece Quintana en la escena, interrumpiendo el diálogo. Este ha sido instruido para que actúe de esa manera. El sabe que asiste a otra escena organizada por doña Juana y se convierte en *mensajero* sin dejar de ejecutar su papel de lacayo, su rol de la acción principal. Quintana está consciente de que es un engaño. El y doña Juana están de acuerdo para actuar de esta manera delante de don Pedro. Además, están de acuerdo en mencionar *dinero* ya que con esto convencerán a don Pedro y a doña Inés de que don Gil es un hombre que tiene posesiones y es capaz de casarse con doña Inés. Don Gil ha cobrado “oro puro y doblado” (v. 1914).

Quintana entra y pregunta por don Gil. Luego de informar a doña Juana sobre el dinero, Quintana se queda observando la escena. El mira cómo don Pedro cae en la trampa de doña Juana. Observa el interés que manifiesta doña Inés por el dinero de doña Juana y Quintana se divierte con esta escena, calificando todo de “(¡Quimera sutil!)” (v. 1927).

Notamos que Tirso de Molina ha engarzado esta escena con elementos propios del TeT para lograr efectos precisos en el desarrollo de la acción. He aquí el texto de dicha escena.

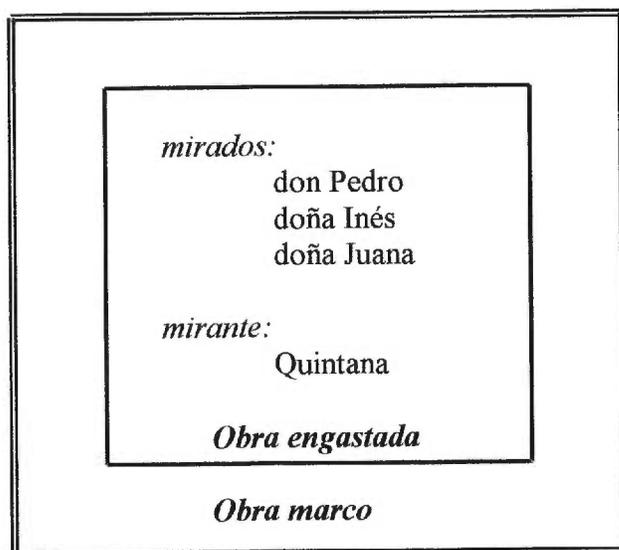
Acto II, vv. 1911-1930

*Sale Quintana.*

Quintana. Don Gil mi señor ¿está aquí?  
 Doña Juana. *A él aparte.*  
 (¡Quintana! ¿Has cobrado libranza y escudos?)  
 Quintana. (Ya, en oro puro y doblado.)  
 Doña Juana. *A ellos.* Yo vendré a la noche acá, que una ocurrencia forzosa, mi bien, me obliga a apartar de vuestra presencia hermosa.  
 Don Pedro. No hay para qué dilatar el desposorio, que es cosa que corre peligro.  
 Doña Juana. Pues esta noche estoy resuelto en desposarme.  
 Don Pedro. Mi Inés será vuestra.  
 Doña Juana. Habéisme vuelto el alma al cuerpo.  
 Doña Inés. ¡Interés dichoso!  
 Doña Juana. La vuelta doy luego.  
 Quintana. [*Ap.*] (¡Quimera sutil!)  
 Doña Juana. A Dios, que a Palacio voy.  
 Quintana. [*A ella*] (Vamos, Juana, Elvira, Gil.)  
 Doña Juana. [*A él.*] (Gil, Elvira y Juana soy.)

*Vanse los dos.*

El TeT quedaría representado de esta manera:



*Archimirante*

Distribución de las figuras que participan en el TeT:

Personajes mirados:	Don Pedro Doña Inés Doña Juana
Personaje mirante:	Quintana
Archimirante:	El público de la obra marco
Personajes omniscientes:	Doña Juana Quintana
Personajes nescientes:	Don Pedro Doña Inés

Si este segmento es aceptado como TeT, ¿cuál fue el propósito del autor al engastar esta ficción dentro de la ficción?, ¿cuál es su función en la intriga principal?

Es evidente que Tirso de Molina emplea con objetivos específicos estos juegos teatrales. A nuestro parecer, este segmento ejerce una función muy importante en el avance de la acción principal. Aquí doña Juana alcanza otro de sus objetivos y hace progresar la acción un poco más. Sus mayores logros los alcanza en su fingido rol masculino, es decir, como don Gil. En la huerta conquistó el corazón de doña Inés, “la damaza de la huerta” (v.1695). En este segmento doña Juana logra conquistar el corazón de don Pedro. Lo convence de que ella es “el hombre ideal” para su hija Inés, - “los brazos sí que te ofrezco/ y en ellos a doña Inés” (v.1903-1904)-. Don Pedro asiente a lo que doña Juana le dice. Esta pone por el suelo la imagen de Don Martín y su mensaje es aceptado. Ayudada por Quintana, finge poseer todo el dinero necesario para realizar el matrimonio con Doña Inés y logra ser recibida. Al convencer, tanto a Doña Inés como al padre de ésta, Doña Juana termina de preparar la trampa para Don Martín. No sólo ha logrado que doña Inés odie a Don Martín, sino que éste tendrá que hacer frente al rechazo y al odio de la única persona que lo aceptó al principio de su llegada a Madrid, don Pedro. Con esto, todos los planes de Don Martín se derribarán. Además, esta escena sirve de mediación para que finalmente sea restaurado el orden dentro de la estructura dramática. Notamos también que, en esta incidencia del TeT toma gran amplitud la dramaticidad de la pieza. Asistimos aquí al principio de lo que será el desenlace de la obra.

Tirso de Molina no engasta solamente las representaciones ya mencionadas; su maestría en el empleo de este procedimiento nos lleva a presenciar otras ficciones que llevarán la acción a un final extraordinario. Los parlamentos que siguen son un ejemplo inusitado en el que el TeT contribuye, de manera muy particular, al avance de la diégesis.

Acto III, vv. 2400-2465

*Sale Doña Inés [ y se queda apartada ].*

- Doña Inés. Como me llamó mi padre,  
fue me forzoso dejar  
a mi prima por un rato.  
¿Mas no es el que *miro*<sup>40</sup> ¡cielos!,  
don Gil el falso, el ingrato,  
el que cebando mis celos  
es de mi opuesta retrato?  
¡La mano pone en boca,  
de mi prima! ¿No es encanto  
que hombre de barba tan poca  
se atreva a ser para tanto?  
¡A qué furia me provoca!  
Quiero escuchar desde aquí  
lo que pasa entre los dos.
- Doña Clara. En fin, ¿os morís por mí?  
¡Buena mentira!
- Doña Juana. Por Dios,  
que no me tratéis así.  
Desde el día que en la huerta  
os vi, hermosa doña Clara,  
para mi ventura abierta,  
ni tuve mañana clara  
ni noche segura y cierta,  
porque la pesada ausencia  
de la luz desa hermosura,  
sol que mi amor reverencia,  
noche es pesada y oscura.
- Doña Clara. No lo muestra la frecuencia  
de doña Inés que os recrea,  
y es todo vuestro interés.
- Doña Juana. ¿Yo a doña Inés, mi bien?
- Doña Clara. Ea.
- Doña Juana. Vive Dios, que es doña Inés  
a mis ojos fría y fea;  
si Francisca se llamara,  
todas las efes tuviera.
- Doña Inés. *Aparte.* (¡Qué buena don Gil me para!)
- Doña Juana. *Aparte.* (¡Mas si doña Inés me oyera!)
- Doña Inés. (¡Y le creerá doña Clara!)
- Doña Clara. Pues si no amáis a mi prima,  
¿cómo asistís tanto aquí?
- Doña Juana. Eso es señal que os estima  
la libertad que os rendí

<sup>40</sup> El subrayado es nuestro.

y en vuestros ojos se anima,  
 porque como no sabía  
 dónde vivís y me abrasa  
 vuestra memoria, venía  
 por instantes a esta casa  
 creyendo que os hallaría  
 alguna vez en ella.

Doña Clara. Es  
 lindo modo de excusar  
 vuestro amor.

Doña Juana. ¿Excusar?  
 Doña Clara. Pues,  
 ¿había más de preguntar  
 por mi casa a doña Inés?

Doña Juana. Fuera darla celos eso.

Doña Clara. No quiero apurar verdades,  
 don Gil. Que os amo os confieso  
 y que vuestras sequedades  
 me quitan el sueño y seso.  
 Si un amor sencillo y llano  
 obliga, asegurad  
 mi pena; dadme esa mano.

Doña Juana. De esposo os la doy; tomad,  
 que por lo en ello gano  
 os la beso.

Doña Inés. (¿Esto consiento?)

Doña Clara. Mi prima me espera; a Dios.  
 Idme a ver hoy.

Doña Juana. Soy contento.

Doña Clara. Porque tracemos los dos  
 despacio este casamiento. *Vase.*

La didascalía *vase* marca, claramente, el fin del TeT.

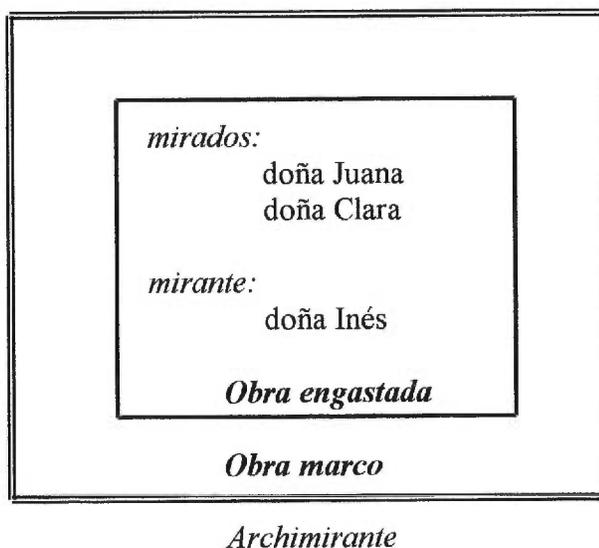
Se trata de un auténtico TeT. Es una representación organizada por Doña Juana.

Ella sabe que todo es engaño;

Ya que dí en embelecar  
 salir bien de todo espero.  
 A doña Inés voy a hablar. (vv. 2466-2468)

Ella está consciente de que es necesario hablar con doña Inés porque es probable que haya escuchado todo. En un *aparte* teme que doña Inés esté oyendo: “(Más si Doña Inés me oyera)” (v. 2434).

Gráficamente el TeT queda presentado así:



Distribución de las figuras que participan en el TeT:

Personajes mirados:	Doña Juana Doña Clara
Personaje mirante:	Doña Inés
El archimirante:	El público que asiste a la obra marco.
Personaje omnisciente:	Doña Juana
Personajes nescientes:	Doña Clara Doña Inés

Veamos primeramente los elementos propios del TeT. Doña Inés es el personaje de la obra marco que se convierte en espectadora de una escena en la que doña Juana, en el rol de don Gil, está enamorando y acariciando a doña Clara. El archimirante *mira* cómo doña Inés *mira* a don Gil y a doña Clara. Doña Inés es el personaje mirante:



identidad de la protagonista. La auténtica verdad, la realidad se vive en el primer nivel, el de la comedia marco.

Por otra parte, el hecho de que doña Inés crea en lo que está viendo y lo acepte como la verdadera vida es muy importante. Ello determina la condición nesciente del personaje espectador. El engaño ha surtido efecto porque doña Juana ha provocado furia en doña Inés: “ ¡A qué furia me provoca!”(v. 2412). Esto es fundamental en los objetivos de doña Juana. Pero, ¿ por qué quiere ofender a doña Inés?. Es sencillo: si doña Juana logra ofenderla, ésta le cerrará las puertas a don Gil (doña Juana), y el matrimonio organizado y aprobado ya por don Pedro, no se realizará. Con esta escena doña Juana (don Gil) puede llegar a ser odiada por doña Inés, que anulará la boda. Así, don Gil se lava las manos y no asume ninguna responsabilidad en el rompimiento de su relación amorosa con doña Inés. Todo ello es primordial para doña Juana, porque al romper toda relación con doña Inés, doña Juana quedará libre, sin ningún compromiso y, don Martín no tendrá otra alternativa que humillarse y volver para contraer nupcias con doña Juana Solís.

Ahora ya ha logrado deshacerse de doña Inés, pero ha enredado a doña Clara en otra relación. Doña Clara está enamorada de don Gil (doña Juana), desde la danza en la huerta y por eso no es difícil para doña Juana convencerla de que se case con ella. Doña Clara, al principio quiere actuar como personaje omnisciente, ya que pretende saber que aquello es fingido y responde como si estuviera consciente de la falsedad de la escena: “¡Buena mentira!”(v. 2414). Sin embargo, es un personaje nesciente porque, finalmente, cree en lo que doña Juana le dice y promete. Y asume su papel de “prometida de don

Gil” con total ignorancia y lo presenta como real, aceptando casarse con doña Juana “don Gil”. Doña Clara ha caído en la trampa.

En cuanto a doña Juana, claro está que es un personaje omnisciente, porque actúa plenamente consciente de que todo aquello no es más que pura ficción. Es decir, su amor por doña Inés y por doña Clara es fingido. El verdadero, es el amor que siente por don Martín. Doña Juana tiene todo el control del escenario y sabe perfectamente que todo es un engaño. Por consiguiente, sabe separar la “ficción” dentro de la “realidad”:

Ya que di en *embelecar*<sup>42</sup>  
salir bien de todo esto espero.  
A doña Inés voy a hablar. (vv. 2466-2468)

Para doña Juana y para el archimirante, la obra engastada es falsa y la obra marco, la acción principal, es la verdadera vida.

Aquí logra el TeT una de sus peculiares destrezas. El público archimirante que ha visto cómo se ha puesto en marcha la ficción dentro de ficción, reconoce el carácter fingido de la obra engastada y reacciona frente a la obra marco como si estuviera asistiendo a una escena de la verdadera vida. En efecto, como lo afirma Hermenegildo, “la obra englobante adquiere las apariencias propias de la realidad”.<sup>43</sup>

Si al insertar estas representaciones Tirso ha logrado dar respuesta a estas dudas, la utilización del TeT ha sido eficaz.

---

<sup>42</sup> El subrayado es nuestro.

<sup>43</sup> Hermenegildo, “Mirar en cadena...”, en *Cervantes y la puesta en escena...* (Actas del Coloquio de Montreal, 1997), 1999, p. 81.

Los artificios teatrales no acaban ahí. El arte de incrustar ficción tras ficción es manejado maravillosamente por Tirso de Molina.

Al terminar la escena en la que doña Juana está con doña Clara, la acción vuelve a la obra marco, a la “realidad”. Doña Inés está furiosa por lo que ha visto y ha aceptado como “verdad”. Doña Juana (don Gil), trata de convencer a doña Inés de que la escena que presencié era una simple burla para doña Clara:

Doña Juana. ¿Eso te ha causado enojos?  
¿Luego nos viste? No fue  
sino burla; por tus ojos,  
que es una necia. (vv. 2506-2510)

¿Pues crees tú que lo dijera  
si burlar a doña Clara  
de este modo no quisiera? (vv. 2516-2518)

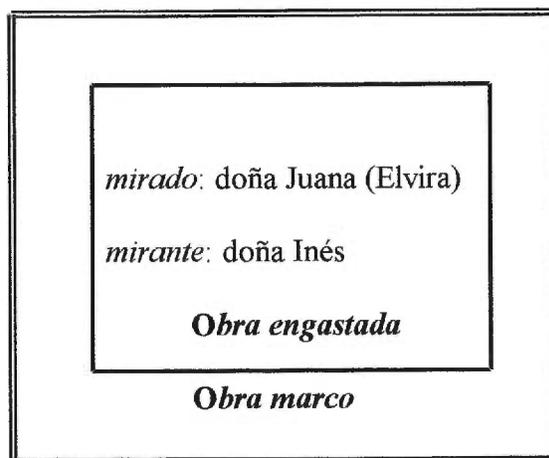
Sin embargo, la furia es tanta que doña Inés no entiende razones y pretende mandar a matar a “don Gil”. Esto va en contra de lo que esperaba doña Juana, porque su vida ahora está en peligro: “¿No hay quien se atreva a matar a este infame?” (vv. 2544-2445), “Muera este Don Gil cruel...” (v. 2553), reclama Doña Inés. Es en ese momento cuando doña Juana inventa otra maraña. Afirma que ella no es don Gil, a pesar de estar vestida toda de verde y representar el papel de hombre. Para apaciguar la ira de doña Inés, quiere hacerle creer que ella es su vecina, doña Elvira, vestida con el traje de don Gil. Doña Inés duda de esto “confusa y dudosa estoy” (v. 2597), y no se convence. Para probar la verdadera identidad de este personaje, doña Inés lo hace vestirse de “mujer” y organiza la puesta en escena siguiente:

Doña Inés.      Así se ha de hacer:  
 vestirse en tu traje puedes,  
 que con él podremos ver  
 como te entalla y te inclina.  
 Ven y pondráste un vestido  
 de los míos; que imagina  
 mi amor en ése fingido  
 que eres hombre y no vecina.  
 Ya se habrá ido doña Clara.

Doña Clara.    ¡Buena irá!

Doña Inés.      *Aparte.* (¡Qué varonil  
 mujer! Por más que repara,  
 mi amor dice que es don Gil  
 en la voz, presencia y cara.). *Vase.* (vv. 2603-2615)

Esta escena puede ser analizada con las coordenadas del TeT. El cuadro siguiente esquematiza esta incidencia así:



*Archimirante*

Distribución de las figuras que participan en el TeT:

Personaje mirado:	Doña Juana
Personaje mirante:	Doña Inés
Archimirante:	El público de la obra marco

Personaje omnisciente: Doña Juana

Personaje nesciente: Doña Inés

En primer lugar, constatamos que doña Inés se convierte en directora escénica. Es ella quien organiza todo: la manera de actuar-“Así se ha de hacer.” (v. 2603)-, propone el nuevo vestuario-“ven y pondráste un vestido de los míos [...]” (vv. 2607-2608). Al mismo tiempo, ella es personaje mirante. Doña Juana es personaje mirado. Doña Inés mira cómo “don Gil” se va convirtiendo en “doña Elvira” y cómo le “entalla” el vestido (v. 2606). Como lo hemos anticipado, todo TeT presenta personajes nescientes y omniscientes. En este caso, doña Juana es el personaje omnisciente. Ella asume el nuevo papel plenamente consciente de que tiene que “hacerla de mujer”. Por su parte, doña Inés es, aparentemente, omnisciente porque no queda completamente convencida de que ése nuevo personaje que está mirando sea su vecina; en un aparte lo manifiesta:

Doña Inés.           (¡Qué varonil  
mujer! Por más que repara,  
mi amor dice que es don Gil  
en la voz, presencia y cara.) (vv. 2612-2615)

A primera vista este engaño no surte efecto. Sin embargo, cuando avanzamos más en la lectura, nos damos cuenta de que sí es eficaz. Doña Inés acepta ese nuevo personaje como doña Elvira, su vecina:

Doña Inés.           Ya experimento en mi daño  
la burla de mis quimeras:  
don Gil quisiera que fueras,  
que yo adorara tu engaño.  
No he visto tal semejanza  
en mi vida, *doña Elvira*.<sup>44</sup>  
en ti su retrato mira

---

<sup>44</sup> El subrayado es nuestro.

mi entretenida esperanza.

[...]

(vv. 2663-2670)

El TeT ha surtido efecto porque Tirso ha conseguido acelerar la acción principal; la vida de la heroína ha sido salvada. Por otra parte, doña Juana (Elvira), ha disipado el odio de doña Inés y con ello se espera que doña Inés siga ilusionada esperando a don Gil. Cuando doña Inés se convenza de la falsedad de éste, actuará de tal modo que le forzará a casarse con doña Juana. Esta escena tiene una función muy importante en el desarrollo de la acción. En efecto, sirve de mediación para que se produzca el desenlace de la obra, es decir, la boda de los amantes.

Además, este TeT ha puesto de manifiesto nuevamente varios niveles de acción: 1) la acción en la que doña Juana ha sido burlada, 2) la acción en la que doña Juana hace de don Gil, enamorando a doña Clara, 3) la acción en la que “don Gil” hace de doña Elvira frente a doña Inés. Esto demuestra que el TeT contribuye a que se produzca una cadena en el mirar: El archimirante mira a Inés, personaje de la obra marco, convertirse en mirante de la primera obra engarzada en la que don Gil enamora a doña Clara. Luego este mismo personaje mirante, mira a “don Gil” convertirse en doña Elvira.

Por supuesto, este desdoblamiento en la arquitectura de la comedia tiene una finalidad muy importante. El TeT trata de convertir en vida la ficción de la comedia. Las obras engastadas aparecen como ficción para dejar al archimirante frente a lo “verdadero”, la “vida”, es decir, la acción de la obra marco.

La escena final que pudiéramos analizar como TeT es muy paradigmática de este juego teatral. Del texto mismo surgen elementos que nos indican que el mecanismo del TeT está en marcha. Estos indicios nos sirven de base para estudiar el segmento como auténtico TeT. Con esta escena se cierra la comedia; de ahí su gran importancia. Se trata de un segmento en el Acto III, vv. 2739-3262, el cual por su gran amplitud no lo reproducimos.

“Doña Elvira” y doña Inés han estado conversando en la ventana de la casa de esta última. Ya es de noche. Muchos personajes han acudido al terreno de Doña Inés. Todos estos personajes tienen una misma particularidad: todos han sido víctimas de los enredos de doña Juana (Don Gil) y hoy buscan vengarse de “él”. El personaje que mira toda esta representación es el lacayo de “don Gil”, Caramanchel.

*Sale Caramanchel (y se queda a un lado)*

A esperar vengo a don Gil,  
 si calles ronda y pasea,  
 que, por Dios, aunque lo vea,  
 no dos veces sino mil,  
 no lo tengo que creer. (vv. 2746-2751)

En sus propios parlamentos, Caramanchel, se atribuye la función de mirante. Examinemos esta escena. Primeramente acude don Juan. Se presenta ante la ventana de doña Inés haciéndose pasar por don Gil para saber si su dama todavía ama a éste último. Este llega rebozado. Caramanchel anuncia su entrada y por consiguiente, el comienzo del TeT: “Un rondante se ha parado” (v. 2768). No reconoce al personaje. Doña Inés y doña Juana (Elvira) también observan al recién llegado y tampoco lo reconocen. En segundo lugar, acude ante la ventana don Martín vestido de verde. Viene

a conquistar a doña Inés. Esta vez él espera tener éxito porque viene con traje verde y se llama (como el personaje emblemático), don Gil. Don Martín se encuentra con don Juan. Ambos se presentan como don Gil y creen que “este Gil” ha estorbado todos sus planes. Don Juan quiere matarlo pero don Martín cree que este don Gil es el alma en pena de doña Juana y trata a don Juan como tal:

Don Martín. Si estáis gozando de Dios,  
que así lo tengo por cierto,  
o en camino de salvaros,  
doña Juana, ¿qué buscáis? (vv. 2885-2888)

A estos “insultos”, don Juan responde:

Don Juan. ¿Qué es esto? ¿Yo doña Juana?  
¿Yo difunto? ¿Yo alma en pena? (vv. 2895-2896)

Caramanchel, quien mira llegar muchos Giles a lo largo de la escena, nescientemente se sorprende y divierte con su presencia:

Caramanchel. ¿Don Gil estotro se llama?  
A pares vienen los Giles. (vv. 2865-2866)

¿Almitas? ¡Santa Susana!  
¡San Pelagio! ¡Santa Elena! (vv. 2898-2899)

¿Lacayo Caramanchel  
de alma en pena? ¡Esto faltaba! (vv. 2935-2936)

Don Giles llueve Dios hoy. (v. 2982)

Doña Juana que como Caramanchel es personaje mirante, se divierte con la escena.

Doña Juana. [ *Ap.* ] (¡Lindo rato, burla buena!) (v. 2897)

Doña Juana se divierte porque sus estrategias están funcionando. Es totalmente omnisciente. Ella ha enviado a Quintana ante don Martín para darle la noticia de la supuesta muerte de doña Juana Solís. Ahora don Martín ha creído que quien obstruye sus planes, es el alma de ésta. La venganza de doña Juana se aproxima. De repente otro Gil se acerca a la ventana. Es doña Clara, también vestida con traje verde. Al sentirse burlada por don Gil, ha venido a ver si lo sorprende con doña Inés.

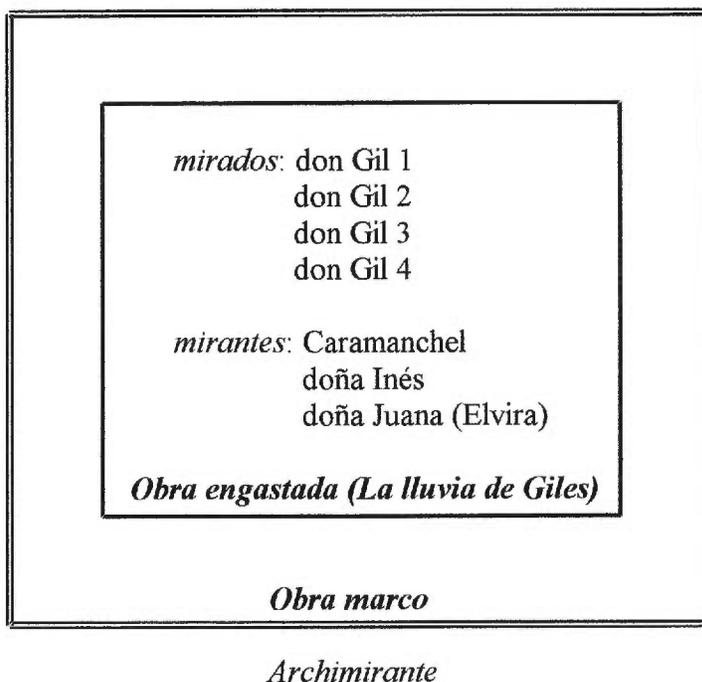
Doña Clara. Celos de don Gil me dan  
 ánimo a que traje de hombre  
 mi mismo temor me asombre;  
 ¡a fe que vengo galán!  
 Por ver si mi amante ronda  
 a doña Inés y me engaña,  
 hice esta amorosa hazaña... (vv. 2959-2965)

Caramanchel sigue mirando el enredo: “¿Otro Gil entra en la danza?” (v. 2981), dirá al ver al tercer don Gil. Doña Clara se lleva una sorpresa: se choca con don Juan (Gil I), quien muy enfurecido al enterarse de que doña Clara es don Gil, desea matarla. Doña Clara tiene miedo y se va. En esos momentos entra en escena doña Juana vestida de hombre y acompañada por su lacayo Quintana. Se identifica, también, como don Gil. Cuando Caramanchel ve que otro Gil aparece en acción, con marcas carnavalescas, dice: “Ya son cuatro y serán mil. ¡Endiablado está este paso!” (vv. 3020-3021). Doña Inés continúa de mirante nesciente. No se ha dado cuenta que “Doña Elvira” se ha ido de su lado para convertirse en don Gil y está toda enredada: “¿Otro Gil? ¡Cielos! ¿Cuál es el que vive amante en mí?” (vv. 3025-3026). A esta pregunta, doña Juana responde: “Don Gil el verde soy yo.” (v. 3027). Don Juan se enfurece y quiere matar a todos los Giles: “o váyanse o matarélos” (3039). Pero Quintana está presto, interviene en defensa de su ama hiriendo a don Juan. Doña Juana le ha dado su merecido y asume la responsabilidad

pero, no como doña Juana sino como don Gil de las calzas verdes. Este enredo de Giles dura casi toda la noche y Caramanchel indica el final de esta ficción:

Caramanchel. Lleno de don Giles voy.  
Cuatro han rondado esta reja;  
pero el alma enamorada  
que por suyo me alquiló  
del purgatorio sacó  
en su ayuda esta gilada. (vv. 3053-3058).

Este TeT queda representado de la manera siguiente:



Distribución de las figuras que participan en el TeT:

Personajes mirados:	Don Gil 1 (don Juan) Don Gil 2 (don Martín) Don Gil 3 (doña Clara) Don Gil 4 (doña Juana)
Personajes mirantes:	Caramanchel Doña Inés Doña Juana (Elvira)
Archimirante:	El público que asiste a la pieza marco

Personajes omniscientes:	Doña Juana (Elvira, Don Gil 4)
Personajes nescientes:	Caramanchel Doña Inés Don Gil 1 (don Juan) Don Gil 2 (don Martín) Don Gil 3 (doña Clara)

La última escena presentada produce el desenlace. A partir del verso 3063 se deshace el enredo. En un monólogo, don Martín que sigue vestido de verde, manifiesta todas sus frustraciones ya que todos sus planes han sido estorbados por “don Gil” y nada le ha salido bien. Todas las trampas preparadas por doña Juana convergen en una cascada de desastres para don Martín. Sale un aguacil y lo arresta por el asesinato de doña Juana. Esta, había preparado la trampa enviándole una carta a su padre en la que lo informaba que estaba a punto de morir después de ser herida a puñaladas por don Martín. Don Diego, padre de doña Juana, viene a vengar la muerte de su hija. Acto seguido, Celio, primo de doña Clara, reclama el cumplimiento de la palabra de matrimonio. Esta promesa se la ha hecho doña Juana disfrazada de don Gil, disfraz que ahora está representando don Martín de manera nesciente. Como si esto fuera poco, Fabio y Decio vienen a arrestarlo por haber herido a don Juan. Sabemos que cuando Quintana lo hirió, le dijo: “...después / di que te hirió a doña Inés / don Gil de las calzas verdes.” (vv.3044-3046). Este intento de asesinato cae sobre don Martín (don Gil). Cuando don Martín está atrapado por todo esto, llega doña Juana para explicar todas sus marañas; el orden se restaura y las bodas se realizan.

En conclusión, todas las escenas engastadas en la escena principal han contribuido al desarrollo de la diégesis y han condicionado el desenlace de la pieza.

Tirso de Molina utiliza maravillosamente el artificio del TeT con el fin de ayudar a la heroína a realizar sus designios amorosos. Las marcas constantes del discurso teatral están presentes a lo largo de la obra y hemos analizado ciertos segmentos como TeT.

Primeramente, la danza que tiene lugar en la huerta es la que sirve de base para tejer todos los TeT que harán avanzar la diégesis. Las escenas cargadas de gran dramaticidad surgen de ahí como “una caja japonesa”. En la huerta doña Juana logró enredar a doña Inés, a doña Clara y a don Juan. En este TeT, colocado al principio de la obra, tiende la trampa que al final le devolverá a su amante. Todos los que han sido burlados por doña Juana (don Gil), buscarán su venganza en la escena final de los “Giles”. En casa de don Pedro, consiguió la aprobación de éste para casarse con doña Inés. El TeT en el que doña Juana corteja a doña Clara sirve para acelerar la acción principal. Esta representación provoca una divertida escena en la que doña Juana se convierte en doña Elvira, prolongando así, el desarrollo de la diégesis. De ahí surge el TeT final en el que todos los personajes enredados por don Gil, se presentan ante la ventana de doña Inés; es el “diluvio de Giles”. Considerándose víctima de don Gil también, don Martín acude vestido de verde sin saber que esta acción provocará su angustia final y no tendrá otra salvación más que humillarse ante doña Juana y contraer nupcias con ella. Es así como el TeT final ha venido a restaurar el orden en la estructura narrativa.

Como suele suceder en el teatro áureo, es el gracioso Caramanchel quien con gran fuerza lúdica da por concluidos estos enredos:

Caramanchel. ¿Y sois hombre o sois mujer?  
Doña Juana. Mujer soy.

Caramanchel. *Eso bastaba*  
*para enredar treinta mundos*<sup>45</sup>.  
(vv. 3261-3263)

---

<sup>45</sup> El subrayado es nuestro.

*Fuenteovejuna*, de Lope Vega.

**Datos biográficos.**

Félix Lope de Vega Carpio nació en Madrid el 25 de noviembre de 1562; su familia era natural de Cantabria, su padre era bordador. Al no tener origen noble (aunque siempre defendió la condición de hidalgo de su padre), tuvo que profesionalizarse al máximo en su carrera literaria para poder vivir de ella. Lope estudió con el poeta y novelista Vicente Espinel, después ingresó en el Colegio de los Jesuitas. Gracias a la protección que le brindó el obispo Jerónimo Manrique por sus habilidades poéticas, pudo cursar estudios en las universidades de Alcalá y Salamanca aunque nunca llegó a concluirlos.

En 1582, participó como soldado en la toma de Azores y, acto seguido, comenzó una estrecha relación con el mundo del teatro al enamorarse de Elena Osorio, hija del “autor” Jerónimo Velázquez, para quien Lope escribía comedias. Después de la ruptura con Elena Osorio, Lope pronunció ciertos ataques contra Velázquez y como consecuencia, fue desterrado a Valencia donde conoció el teatro valenciano. Los autores valencianos influyeron, de manera decisiva, en el estilo teatral lopesco.

En 1590 se le permitió volver a Castilla, aunque no a Madrid, por lo que se instaló en Toledo, donde sirvió al duque de Alba por largas temporadas. En 1594 vuelve

a Madrid, donde, después de la muerte de su esposa, la noble Isabel de Urbina, llevó una vida muy agitada: tuvo relaciones amorosas con Antonia Trillo, Juana de Guardo (con quien se casó), Micaela Luján, etc. Lope de Vega continuó escribiendo comedias ya que vivía de la venta de sus obras. Sin embargo, cuando Felipe II clausuró los teatros (1698), Lope se puso al servicio de algunos nobles (el Duque de Sessa, el Marqués de Sarría), para quienes sirvió como secretario, alcahuete y confidente. Tras la muerte de su esposa en 1613 y de la de su hijo Carlos Félix en una expedición en Venezuela, Lope sufrió una crisis espiritual que resolvió ordenándose sacerdote (1614), aunque nunca abandonó ni el servicio al duque de Sessa ni su vida de hombre de mundo. Muy agotado y casi octogenario, Félix Lope de Vega Carpio murió el 27 de agosto de 1635.<sup>46</sup>

### **Su obra literaria**

La producción literaria de Lope de Vega es inmensa. Se ha dicho que sobrepasó las mil quinientas comedias de las cuales se conservan sólo unas cuatrocientas. Con *El Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Lope logra revolucionar el teatro español. Las comedias de Lope estaban destinadas fundamentalmente al corral. Entre las mejores obras de toda su producción están: *Peribáñez*, *El mejor alcalde el rey*, *El caballero de Olmedo*, *El castigo sin venganza* y *Fuenteovejuna*.

La obra lopiana se ha clasificado según las categorías siguientes: comedias religiosas (hagiográficas, bíblicas), comedias mitológicas (de historia antigua y extranjera), dramas de temas nacionales, obras de pura invención poética (pastoriles,

---

<sup>46</sup> Véase Sirera, *El teatro en el siglo XVII...*, 1982.

caballerescas, novelescas...), comedias de costumbres (de malas costumbres, de costumbres urbanas, palatinas). La obra que nos interesa, *Fuenteovejuna*, suele clasificarse entre los dramas nacionales más universalmente conocidos.

### **Intriga**

*Fuenteovejuna*, obra fechada en 1612-1614, dramatiza gran parte de un suceso histórico muy particular tal como aparece en la *Crónica* de Francisco de Rades.<sup>47</sup>

La intriga de la obra es la siguiente: Fernán Gómez de Guzmán, Comendador de Fuenteovejuna, junto con sus soldados, cometen toda clase de abusos contra sus súbditos.: violan a las mujeres, arrasan las cosechas, roban las casas y humillan a sus vasallos. Laurencia quien es pretendida por el Comendador, se niega a rendirse. Un día, Frondoso, el amante de Laurencia, la salva de las propias “garras” del Comendador.

En otro momento dramático, Juana la Beltraneja y los Reyes Católicos se disputan el trono de Castilla. Fernán Gómez toma parte por Juana la Beltraneja y se marcha a la guerra contra Ciudad Real. El Comendador regresa de la batalla en el momento en que Laurencia contrae nupcias con su amado, y sin ningún respeto, la rapta y se la lleva a su casa. Los habitantes de la villa, al no soportar más los agravios y abusos del Comendador, en una revuelta sanguinaria y violenta, asaltan su palacio y asesinan a Fernán Gómez de Guzmán, Comendador Mayor de la Orden de Calatrava. Los monarcas envían al Pesquisidor para que averigüe quiénes son los responsables del

---

<sup>47</sup> Véase Maravall, *Teatro y Literatura...*, Ed. Francisco Abad, 1990, Kirschner, *El protagonista colectivo...*, 1979.

suceso. Los culpables serán ajusticiados. Pero después de torturar a muchos villanos, y no pudiendo sacarles la verdad ni encontrar a los culpables, el Rey decide perdonarlos.

### **TeT en *Fuenteovejuna*.**

Lope de Vega, uno de los mayores dramaturgos de nuestras letras, alcanzó gran esplendor gracias a su nueva manera de hacer comedias. Su aportación fue decisiva. La comedia nueva supone, entre otros, un modo distinto de teatralizar a sus protagonistas y nuevas estrategias escénicas. Uno de los recursos escénicos que Lope de Vega supo emplear con gran maestría fue el procedimiento del *teatro en el teatro*. Entre las obras donde este mecanismo es puesto en marcha, de manera muy eficaz, destaca *Fuenteovejuna*.

El segmento que citamos a continuación posee las marcas más tangibles del procedimiento TeT que, según nuestra hipótesis, contribuye de manera muy singular al avance de la acción principal.

Estamos en el acto III. Los villanos acaban de dar muerte al Comendador. Han celebrado, con panderos y sonajas, la victoria durante toda la noche. Ahora están esperando la intervención de un representante de los Reyes para que investigue lo sucedido. Para ello deben estar preparados. Esteban es quien les advierte sobre la importancia de estar de acuerdo en lo que se va a decir y hacer e introduce así, la escena del TeT.

Acto III, vv. 2085-2112

ESTEBAN

Los Reyes han de querer  
averiguar este caso,  
y más tan cerca del paso  
y jornada que han de hacer.

Concertaos todos a una  
en lo que habéis de decir.

FRONDOSO

¿Qué es tu consejo?

ESTEBAN

Morir

diciendo: ¡Fuente Ovejuna!

Y a nadie saquen de aquí.

FRONDOSO

Es el camino derecho:

¡Fuente Ovejuna lo ha hecho!

ESTEBAN

¿Queréis responder así?

TODOS

¡Sí!

ESTEBAN

Ahora, pues, yo quiero ser  
agora el pesquisidor,  
para ensayarnos mejor  
en lo que habemos de hacer.  
Sea Mengo el que esté puesto  
en el tormento.

MENGO

¿No hallaste  
otro más flaco?

ESTEBAN

¿Pensaste  
que era de veras?

MENGO

Di presto.

ESTEBAN

¿Quién mató al Comendador?

MENGO.  
¡Fuente Ovejuna lo hizo!

ESTEBAN  
Perro, ¿si te martirizo?

MENGO  
Aunque me matéis, señor.

ESTEBAN  
Confiesa ladrón.

MENGO  
Confieso.

ESTEBAN  
Pues, ¿Quién fue?

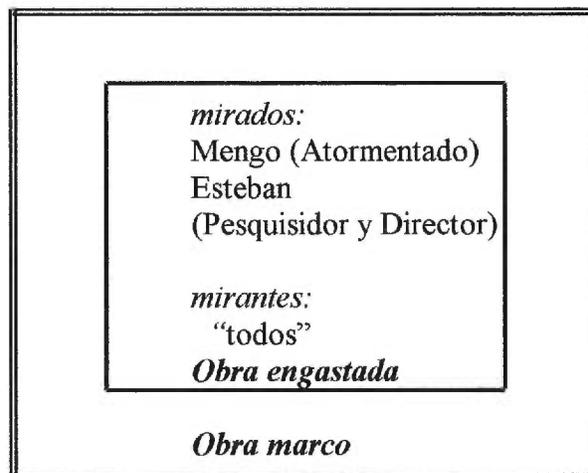
MENGO  
¡Fuente Ovejuna!

ESTEBAN  
Dalde otra vuelta.

MENGO  
Es ninguna.

ESTEBAN  
¡Cagajón para el proceso!<sup>48</sup>

El TeT queda gráficamente representado así:



*Archimirante*

<sup>48</sup> Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*. Ed. F. López Estrada., 1986, pp. 157-159.

Distribución de las figuras que participan en el TeT:

Personajes mirados:	Atormentado (Mengo) Pesquisidor y director (Esteban)
Personajes mirantes:	“Todos”
Archimirante:	El público de la obra marco.
Personajes omniscientes:	Esteban Mengo “Todos”
Personajes nescientes:	∅

A partir de las primeras líneas, el segmento nos da marcas auténticas de la metateatralidad. Analizaremos de manera particular el léxico puesto en boca de los personajes y constataremos que esta escena está invadida por una conciencia clara de la teatralidad. A este respecto, Hermenegildo indica acertadamente:

“[...] cuando en una obra aparecen marcas constantes del discurso teatral, aunque no se represente algo explícitamente identificado como pieza dramática, el espíritu de la máquina y del ejercicio escénicos y sus diversos componentes está presente en todo el tejido de la obra. Si el léxico que inunda la ‘vida’ de los personajes y que denuncia un autoconvencimiento de ser entes de ficción que todos ellos tienen, se manifiesta de modo recurrente en la masa dialogal de una pieza dramática, está connotando de modo evidente la conciencia de la teatralidad latente en la pieza.”<sup>49</sup>

Analicemos estas “marcas” de la teatralidad. Este segmento consta de una dirección escénica ejercida por Esteban, una introducción y un diálogo:

<sup>49</sup> A. Hermenegildo, *Juegos dramáticos...*, p. 27.

La dirección escénica está clara a partir de los primeros versos de este segmento. Esteban representa el papel de Alcalde en la acción principal. El es, digámoslo así, la autoridad en el pueblo. Es Esteban quien toma la iniciativa. Sigue siendo una figura de autoridad. El conoce las medidas políticas que pueden ser tomadas como consecuencia de la rebelión del pueblo y del asesinato del Comendador. El Alcalde es quien supone que los Reyes enviarán a alguien para investigar sobre los hechos. En ese momento se reviste de otra función, es el “director de teatro” y convoca al pueblo. Plantea la necesidad de estar de acuerdo en el cómo se va actuar y qué se va a decir, llegada la hora de la verdad: “Concertaos todos a una / en lo que habéis de decir” (vv. 2089-2090). Hace un llamado a estar preparados para hacer frente a la acción que se avecina. Lo que van a vivir en la “realidad”. La preparación de la realidad es la ficción, el TeT. Notamos, además, que Frondoso pide consejo a Esteban. Esto demuestra que Esteban posee mucha autoridad: es oído y respetado por el pueblo. De ahí la facilidad de asumir un nuevo rol siempre de autoridad, pero ahora, de “director escénico”. Esteban pone en marcha un plan que servirá para dirigir la acción hacia su desenlace. Se reviste de “director escénico” y traza los detalles de la acción que preparará al pueblo para la llegada del Pesquisidor.

En primer lugar, notamos que a modo de consejo, Esteban sugiere la acción y el diálogo que deben realizar los personajes. Esteban es el guía de los villanos. La clave está en el imperativo “concertaos”. Es decir que ordena una acción. La necesidad de dicha concertación está en la base de la realización de la puesta en escena. Ya Esteban, el “director de teatro”, ha convocado al pueblo. Ahora impone el diálogo de estos personajes: “Morir diciendo: ¡Fuente Ovejuna!/Y a nadie saquen de aquí” (vv. 2093-2094). Luego se asegura de que todos responderán como él ordena: “¿Queréis responder

así? y el público contesta: ¡Sí! (v. 2096). Esteban se ha revestido de una nueva función, ha presentado el plan e introduce la acción dentro de la acción. Dicho plan prevé el uso de un “ensayo” para prepararse para el momento de la “verdad”. Es una ficción ingeniada y dirigida por Esteban. En efecto, dicho *ensayo* se desarrolla bajo las coordenadas del *teatro en el teatro*.

La introducción al diálogo que desdoblará la “verdad” contiene la selección de los personajes. Se distribuye a dichas figuras la asunción de nuevos roles teatrales que definirán la puesta en escena. Es Esteban, no el Alcalde sino el director escénico, quien escoge los personajes. El director escénico elige a Esteban para que desempeñe el papel de Pesquisidor: “Ahora pues, yo quiero ser / agora el Pesquisidor” (vv. 2097-2098). Se designa otro rol. Ahora va a hacer de Pesquisidor. El adverbio “ahora” marca el cambio de acción. “Ahora” ya no estamos en la obra marco, pasamos a otro nivel de acción, la obra engastada. “Ahora” ya no es el Alcalde del pueblo sino el Pesquisidor.

Además, designa a Mengo la función de *atormentado*: “Sea Mengo el que esté puesto en el tormento.” (v. 2101). Mengo no abandona el papel que desempeña en la obra marco. En la puesta en escena, Mengo siempre es Mengo pero ya no el labrador sino, *el atormentado*. Los actores de la obra engastada son el Pesquisidor y Mengo, el atormentado. Ambos son personajes mirados por “todos”. Y todo este conjunto es observado por el archimirante.

La maestría técnica, la conciencia de los efectos y del poder expresivo de lo teatral se revelan en esta escena. Esta queda definida como un *ensayo*. Esteban, en calidad de director de teatro, lo dice claramente: “para ensayarnos mejor / en lo que

habemos de hacer” (vv. 2099-2100). Es un *ensayo* de lo que van a vivir más tarde, la realidad. Lo que “habemos de hacer” es la acción que tendrá lugar en la obra marco, la que todos esperan, la llegada del Pesquisidor. Precisamente la actitud consciente de este juego teatral en que los personajes se sitúan, abre una perspectiva y añade una intención que enriquece y profundiza el efecto dramático. La representación teatral está integrada en el curso de la acción como momento decisivo del desarrollo del plan que se ha trazado para hacer frente al momento de la llegada del pesquisidor. Este *ensayo* es una teatralización de la acción que se aproxima, acción reducida, que en la obra marco determinará el destino de los habitantes de Fuenteovejuna. Desde ya se presenta la acción de la obra engastada como una reduplicación de la obra englobante. Tal como lo apunta A. Hermenegildo, “ el TeT funciona como un espacio dramático en el que se representa (...) de forma abismada, lo que será el desenlace de la comedia/marco...”<sup>50</sup>. En este caso, el TeT es el ensayo de la llegada del juez. Es el desenlace de la obra marco.

Es decir que este *ensayo*, este TeT, es un desdoblamiento temático, en el que existe una correspondencia estrecha entre el contenido de la obra marco y el contenido de la obra engastada. Esta idea queda apoyada en lo apuntado, claramente por Forestier:

“Enfin, une scène intérieure permet de *théâtraliser* très fortement l’action enchâssée. Et l’on constate que les dramaturges l’ont utilisée précisément dans les cas où l’action enchâssée finit par rejoindre l’action enchâssante (dont elle était la reduplication), marquant ainsi qu’une action dramatique, si théâtrale soit-elle, peut se confondre avec la réalité.”<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Ibid., p.132.

<sup>51</sup> Forestier, *Le théâtre dans le théâtre...*, pp. 103-104.

El léxico puesto en los actores nos repite, de manera evidente, que aquello es un ensayo. Al decir Esteban que esta representación es una preparación para actuar mejor al llegar la hora de la “verdad”, podemos atribuir a dicho Esteban el carácter omnisciente, ya que está consciente de que aquella representación es un ensayo. No es la verdad por ahora; es ficción. Presenta, de esta manera, la obra engastada como una pura ficción y la acción de la obra marco como la realidad, como vida. Por lo tanto, es de vital importancia en el desarrollo de la diégesis, ya que se requiere que esa representación dentro de la representación, sea teatralizada y mirada por los actores como si fuera la verdadera acción, la acción de la obra marco. Esteban asume su nuevo papel como si estuviera viviendo la realidad. Para él es fundamental llevar a la máxima realidad dicha escena y ayudar al pueblo a estar listo para la hora del tormento.

Los mirantes son “todos” los que asisten a la representación con el fin de prepararse para la llegada del juez. Se supone que estos espectadores de la obra engastada son todo el pueblo de Fuenteovejuna, que ha llegado para ponerse de acuerdo sobre la manera de actuar y sobre lo que han de responder ante el Pesquisidor. Este público está descrito en el texto con el término “todos”. Todos pretenden prepararse con esta escena para el momento de la verdad.

Mengo por su parte, al manifestar el miedo que tiene (“¿no hallaste otro más flaco?”, v. 20102) podría, en una primera lectura, ser considerado como un personaje nesciente, ya que piensa que aquello es la realidad y se asusta. En efecto, al verlo actuar con miedo, Esteban lo hace volver a “la realidad”. Es decir que le hace tomar conciencia de que aquello es, solamente, un ensayo: ¿pensaste que era de veras?” (v. 21103). Dicho de otro modo, Esteban le dice que lo que es de “veras” es lo que está por venir y que la

representación actual es un fingimiento de aquello. El verso “¿pensaste que era de veras?” nos indica que no es la verdad. Esteban está plenamente convencido de que es ficción. Mengo toma conciencia de que es ficción; es un ejercicio fingido de preparación, pero no es un ejercicio cualquiera; es un ensayo de la verdadera vida y no de una acción teatral. Por esta razón podríamos considerar a Mengo, de manera definitiva, como un personaje omnisciente. Si Mengo está consciente de que aquella representación es capital para todos, Mengo actuará entonces como si estuviera viviendo la “verdadera vida”. Tiene miedo de presentarse ante el tormento del Pesquisidor. Mengo ha tomado conciencia de la importancia de aquel ensayo y se prepara para la puesta en escena de la verdadera vida: “Di presto” (v. 2104). Mengo está listo para la acción y, con todo conocimiento de causa, asume su nueva función como si estuviera viviendo el tormento, el momento de “la verdad”.

Finalmente, el objetivo del director escénico se alcanza; nadie ve aquello como un juego. Es la representación de la realidad. Es esa representación la que más tarde facilitará el enfrentamiento ante el Pesquisidor. Todo el pueblo será interrogado por el juez. A todos se les tratará de sacar la verdad y se les torturará. El representar o mirar esta escena, es como vivir el interrogatorio y el tormento. Por esa razón los mirantes son “todos”. Nadie debe tomar aquello como ficción, es la representación de la realidad. De ello depende la vida de “todos” los villanos.

Por otra parte, el discurso emitido por ciertos personajes de este TeT adquiere una dimensión carnavalesca<sup>52</sup>. Es el gracioso quien “ensaya”. Mengo es

---

<sup>52</sup> Véase Caro Baroja, *El carnaval...*, 1965.

escogido probablemente con el fin de que en el momento de la “verdad” no se acobarde, ya que la cobardía es una de sus características. El diálogo entre el Pesquisidor y el pobre atormentado lleva las marcas más tangibles del carnaval. El léxico puesto en labios del Pesquisidor rebaja completamente al atormentado. El Pesquisidor, representante del estamento dominante, no trata al atormentado ni de rebelde ni de asesino; lo trata de perro y de ladrón. Esta animalización del ser humano es propia del carnaval. Hay, también, un rebajamiento de la insignia oficial como es el Pesquisidor. Este es burlado y desafiado en la escena por el “perro y ladrón” (Mengo). Finalmente, el diálogo termina con la jocosa expresión: ¡Cagajón para el proceso! “para dar el tono heroico-rústico de la situación”<sup>53</sup> o para hacernos recordar que este TeT lleva otro detalle de la tradición carnavalesca: es la expresión de un hecho liberador.

Otro detalle notable es que, este segmento está muy relacionado con la oposición “vida”/“ficción”. Por ende, esta ficción en la ficción sirve como espacio dramático en el que se representa la acción que avanzará hacia el desenlace de la obra, la vida. Es el reporte del Pesquisidor, al no encontrar a los culpables, lo que obligará a los Reyes a perdonar a Fuenteovejuna.

No cabe duda de que el TeT se sitúa justamente en el momento más crucial de la “vida” de los habitantes de Fuenteovejuna. A pesar de que el tiempo y el espacio ocupados dentro de la diégesis son mínimos, su función adquiere aquí una importancia sin precedentes en el desarrollo de la acción de la obra marco.

---

<sup>53</sup> *Fuente Ovejuna*, Ed. F. López Estrada, p 159.

En efecto, es harto significativo. Este TeT ha contribuido claramente al avance de la acción principal. Ha servido de signo abismante. Es decir, de reduplicación en forma reducida de la acción que llevará al desenlace feliz a la acción principal. Finalmente, sirve como agente de mediación para restaurar el orden en la estructura narrativa de la obra marco. Al haber roto el orden el Comendador, los villanos lo asesinan. El TeT sirve para restaurarlo. Después del envío del juez, la villa es perdonada, y Fuenteovejuna queda bajo la protección y la jurisdicción directa de los Reyes Católicos.

Expuestas estas observaciones, podemos finalizar con esta obra afirmando que, esta escena engarzada contiene las marcas más claras del TeT. Por lo tanto se ha analizado con las coordenadas del TeT. Se trata de un TeT muy complejo, pero bien estructurado, definido y controlado por el director escénico, Esteban. En primer lugar, encontramos la convocación del pueblo, es decir, el encuentro; en el que se detalla la acción que se pondrá en marcha. En segundo lugar, el director escénico nos presenta el contenido del discurso que se pronunciará. En tercer lugar, constatamos la distribución de los personajes. Por último, el autor nos presenta el diálogo entre el Pesquisidor y Mengo el atormentado, que es la ficción de la “realidad”.

Hemos constatado que la diégesis de *Fuenteovejuna* está profundamente condicionada por el funcionamiento del “teatro en el teatro”. Este es el desdoblamiento tanto estructural como temático de la obra marco. Por consiguiente, el TeT subraya el carácter “real” de la comedia marco. El archimirante, ve cómo se pone en marcha un “ensayo”, la obra englobada. La mira como ficción y relega la condición de “vida” a la

obra englobante. El autor lo ha usado, en parte, para presentar en la escena “lo real” y descubrir el carácter fingido de esa misma representación. Si este fue el objetivo de Lope de Vega, al insertar este segmento tan peculiar en el desarrollo de la diégesis, su sensibilidad teatral resultó extremadamente eficaz.

*El Astrólogo fingido*, de Calderón de la Barca.

**Datos biográficos.**

Don Pedro Calderón de la Barca nació el 17 de Enero de 1600 en Madrid. Realizó estudios en el Colegio Imperial de los jesuitas, y en 1614 ingresó a la Universidad de Alcalá de Henares. Interrumpió los estudios al morir su padre. De 1615 a 1619 estudió en la Universidad de Salamanca donde se graduó en Derecho Canónico. Siempre se ha dicho que Calderón estuvo en Italia o Flandes; sin embargo, los estudios recientes no han logrado certificar dicha estancia.<sup>54</sup>

Poco a poco se da a conocer como poeta y en 1623 se estrena su primera comedia *Amor, honor y Poder*, la cual fue representada en la Corte, en el Palacio y en los Jardines del Buen Retiro. Entre 1625 y 1629 su producción teatral aumenta de manera considerable. *El Astrólogo fingido* fue escrita alrededor de 1624-1625. En la década de los treinta Calderón es el poeta favorito de la Corte. En 1636 Calderón solicita un hábito de Santiago, hábito que recibe en 1637. En esta época los autos sacramentales son el centro de su producción. Los años cuarenta fueron malos en la corte y en la política española: caída de Olivares, derrota de Rocroy, muerte de la reina Isabel que provoca el cierre de los teatros. El declive de la producción calderoniana, señalada por críticos como Díez Borque,<sup>55</sup> corresponde a esta época de crisis en las representaciones. En 1651, Calderón se ordena de sacerdote y se dedica a las fiestas para la corte y a los autos sacramentales del Corpus. En 1653 es nombrado capellán de la catedral de Toledo. Con la muerte de Felipe IV en 1665, se produce un nuevo cierre de los teatros y sus

<sup>54</sup> Véase Arellano, *Historia del teatro español...*, 1995.

<sup>55</sup> *El teatro en el siglo XVII*, 1988.

representaciones se ven nuevamente afectadas. Estaba escribiendo un nuevo auto sacramental cuando murió, el 25 de mayo de 1681.

### **Obra literaria**

La obra literaria de Calderón empezó a imponerse a partir del estreno de *La gran Cenobia* en 1625. En los años siguientes otras comedias como *El sitio de Bredá*, *El alcaide de sí mismo*, *La cisma de Inglaterra*, *Saber del mal y del bien...* le hacen destacarse como dramaturgo. Su producción teatral aumenta continuamente. En 1629 publica dos obras muy importantes: *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*. En la década de los treinta se publican las piezas de corral más conocidas, como son *La vida es sueño*, *El médico y su honra*, y *El alcalde de Zalamea*. En 1636 sale a la luz *La Primera parte de comedias* y un año después, *La Segunda parte*. En los años cincuenta escribe para la zarzuela *El golfo de las sirenas* y otras piezas mitológicas. Su última comedia, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, se estrenó en el carnaval de 1680. Los temas más sobresalientes de la obra calderoniana son: religiosos, históricos, mitológicos y de capa y espada. Toda su producción literaria se divide en dos etapas: la primera etapa dedicada a las comedias cómicas de corral y la segunda etapa se centra en el teatro religioso de los autos y en las fiestas cortesanas.<sup>56</sup>

### **Intriga**

*El Astrólogo fingido* es una de sus primeras obras clasificada como comedia de *capa y espada*. A primera vista parece muy complicada. Comienza con una intriga de

---

<sup>56</sup> Arellano, *Historia del teatro...*, 1995.

amor considerada como la más importante. Luego aparecen otras intrigas secundarias que contribuyen al enredo.

Don Juan está enamorado de doña María pero no se ha atrevido a declararle su amor. El día que decide irse a Flandes para servir a su patria, se le declara. Doña María, quien también le ha amado en secreto, le confiesa que lo ama e intenta evitar su partida. Le persuade para que se quede en Madrid y organiza una serie de encuentros nocturnos. Por supuesto, este amor secreto queda a la merced de su criada Beatriz, quien organizará cada una de las visitas de don Juan y también compartirá el secreto con Morón, el gracioso de la obra. Todo el amorío conservado “en secreto” tiene como objetivo engañar a otros personajes de la obra.

Don Diego también ama a doña María, quien constantemente rechaza su amor y le hace comprender que su presencia es desagradable. Al mismo tiempo le afirma que no hay ningún hombre en su vida, ocultándole su relación con don Juan.

Por otra parte, doña Violante está enamorada de don Juan, pero éste no corresponde a su amor. Esta también ignora el amor existente entre su pretendiente y doña María. Don Juan envía a su amigo Carlos para informar a doña Violante sobre su partida hacia Zaragoza. Entre tanto, don Juan se queda en Madrid escondido en el apartamento de don Carlos y continúa sus visitas nocturnas a doña María. Don Carlos ignora este amor. Creyendo que su amigo ama a doña Violante, por respeto a él, don Carlos no declara su amor a quien él ama secretamente.

Un día, don Diego es informado por Morón sobre los encuentros existentes entre don Juan y doña María. Al reiterar su amor a doña María, no pudiendo ocultar más sus celos, don Diego declara conocer todo el secreto. Al verse descubierta, doña María acusa a Beatriz de traidora. En ese momento, Morón se siente responsable e inventa la historia del *astrólogo* con el fin de explicar cómo supo don Diego lo de las visitas nocturnas que duraban hasta el amanecer. Don Diego no tiene otra alternativa que entrar en el juego, y desde ahí en adelante, asumirá la función de *astrólogo*. El inventa la historia de cómo llegó a ser Astrólogo. Su amigo Antonio, Morón y otros personajes, van elaborando otros inventos sobre su ciencia al punto de que todos recurren a él para resolver sus problemas. Don Diego, ayudado por estos personajes, logra burlarse de todos con el objetivo, probablemente, de impresionar a doña María para que corresponda a su amor. Sin embargo, no alcanza su objetivo porque su falsedad es descubierta y doña María finalmente se casa con el hombre que siempre ha amado, don Juan.

### **TeT en El Astrólogo fingido**

*El astrólogo fingido*, es una comedia poco conocida en la actualidad. Los estudios sobre esta obra son casi inexistentes. Max Oppenheimer<sup>57</sup>, en su edición bilingüe sobre el *Astrólogo fingido*, hace un elemental estudio sobre la burla en esta comedia que no deja de ser interesante. En nuestro estudio, es ésta la edición que citaremos. Volviendo a nuestro punto de interés, notaremos en un primer tiempo que esta comedia parece estar muy emparentada con *el teatro en el teatro*. En *El Astrólogo fingido* hay una presencia abundante de léxico de la ficción, léxico que incluye la “vida”

---

<sup>57</sup> Calderón de la Barca, *The Fake Astrologer, A Critical Spanish Text and English Translation*, 1994.

de ciertos personajes y denuncia la conciencia de ser entes de ficción que ellos poseen.

A título de ejemplo, citamos los siguientes casos:

Juan.	En casa de vn amigo con gran secreto estaré vnos días, luego pleitos, o enfermedad fingiré...	(vv. 389-392)
Beatriz.	Aqueste agora ha fingido, que a Flandes [va] a ser soldado, y es mentira...	(vv. 805-807)
Don Diego.	[Quiero fingir que lo soy, no le quiero desmentir,]	(vv. 1195-1196)
	Toma esta sortija tal,... porque fingiste tambien.	(vv. 1461-1463)
	Moron la buena mentira está en parecer verdad.	(vv. 1471-1472)
	Tambien el viejo engañado [ <i>sic</i> ] por Astrólogo me tiene.	(vv. 1476-1477)
	Le dixé a Moron, que alli vna mentira fingiesse... buena, ò mala la mentira, ella la llegó a creer, porque yo le di color notable a su fingimiento.	(vv. 1495-1506)
	...y tendrá nuestra burla lindo efecto.	(vv. 2040-41)
	la inuencion fue estremada.	(v. 1329)
Moron.	Que assi lo has fingido, que yo mismo casi, casi lo creí.	(vv. 1326-1328)
	Si, mas si el viejo supiera algo, buena burla fuera,	(vv. 1478-1479)

	Piensas que comedia es, que en ella de qualquier modo que se piense, sale todo,	(vv. 2042-2044)
	El enredo es lindo,	(v. 2855)
Carlos.	estas cartas que el escribe, desde casa he de fingir, que acabo de recibir...	(vv. 1569-1571)
	Ya deseo el desengaño.	(vv. 1600)
	ya con la verdad espero engañarla, vn Cauallero	(vv. 1764-1765)
Quiteria.	Tus desengaños veràn, que todo es [ mentira y] juego.	(vv. 1791-1792)
Don Juan.	de vn engaño nacieron mil engaños.	(v. 3024)
Don Antonio.	Dezidme, de que os siruio, el fingir la Astrología?	(vv. 2494-2495)

Dentro de lo fictivo, el léxico de lo teatral que condiciona la percepción de lo fingido, se alza como marca metateatral de gran importancia. Como lo anticipamos líneas arriba, estos versos presentan la importancia del léxico de la ficción dentro de esta pieza. Constatamos que hay una toma de conciencia por parte de los personajes que están haciendo ficción. Ellos se ponen de acuerdo para fingir un papel y crear otra situación en un tiempo y lugar determinado, es decir que, llevan a cabo una acción teatral. Los vocablos: *fingir*, *fingimiento*, *mentir*, *desmentir*, *parecer verdad*, *engaño*, *desengaño*, *invención*, *burla*, *enredo*, y *comedia*, evocan fundamentalmente la práctica teatral. La obra, en sí, es un juego de máscaras, un enredo. Quizá esté en los límites del teatro en el teatro. En la primera Jornada todo parece muy fácil de comprender. Sin

embargo en la segunda jornada, el enredo se hace cada vez más complicado. Y en la tercera jornada, se produce el desenlace.

Ya que de toda la obra destilan marcas de la ficción, es muy difícil seleccionar un fragmento que presente claramente las coordenadas del TeT. En efecto, en algunos segmentos hay carencia de elementos para poder catalogarlos plenamente como TeT. A pesar de esto, hemos rescatado el siguiente extracto:

Acto II, vv. 1513-1560

Don Diego.	tambiẽ el que queda mas engañado, pues me dixo que le viera muy despacio, porque era a hombres de ingenio inclinado; lo que falta agora es, que en toda conuersacion se dilate esta opinion; porque si a caso despues de alguna persona sabe, que he merecido alcançar este nombre, serà echar a la mentira otra llaue, publicaldo vos, y ansi sin temer el desengaño tendrã mas fuerça el engaeo. [ <i>sic</i> ]
Don Antonio.	Esso dexadmelo a mi, y a Moron, que viue Dios, que para hazerlo creer al mundo no es menester sino contarlo los dos.
Moron.	Si, que en barrios diuididos, como los demandaderos seremos dos pregoneros, y yo irè dando alaridos, como vn Medico que iba diziendo por el lugar: Ay enfermos que curar,

ansi pues con voz altiua  
dirè [ yo,] ai algo perdido,  
que para hazer parecer  
quanto se [pudo] perder  
vn Astrologo ha venido.

Don Diego. Si, mas luego quehe de hazer  
si todos estos se juntan,  
y mil cosas me preguntan?

Moron. Lo que todos responder,  
vna vez si, y otras no,  
sea de gusto, o de pena,  
Dios se la depare buena,  
pues que Astrologo acertó  
cosa ninguna.

Don Diego. Avertid,  
que os espero.

Don Antonio. Yo serè  
vuestra fama.

Moron. Y yo darè  
[pago a mi medio madron,  
pregonare, si pregonas  
tu en salas, yo en los çaguanes,  
yo a lacayos, tu a galanes,  
tu a damas, y yo a fregonas.]

Este segmento parece tener elementos emparentados con el TeT. A don Diego le ha gustado el juego y quiere prolongar la burla. Para ello es necesario publicar su servicio de Astrólogo. Son Antonio y Morón, quienes se encargarán de dicha publicidad. Antonio se declara ser un director escénico:

Esso dexadmelo a mi,  
y a Moron, que viue Dios,  
que para hazerlo creer  
el mundo, no es menester  
sino contarlo lo dos

(vv. 1528-1532)

Antonio toma las riendas de esta “escena”. Se atribuye un nuevo rol y le da otro papel a Morón. Antonio y Morón se revisten de nuevas funciones teatrales, es decir, de

*pregoneros*. Ellos pregonarán la nueva función teatral de don Diego, ya no como don Diego, sino como el Astrólogo. Ellos se encargarán de dar a conocer al Astrólogo entre la demás gente para que vengan a consultarlo. Morón también participa en la dirección de “la escena”. El es quien se ocupa de poner en boca de don Diego el diálogo o lo que ha de responder al ser consultado:

Don Diego.	Si, mas luego que he de hazer si todos estos se juntan, y mil cosas me preguntan?	
Moron.	Lo que todos responder, una ves sí, otras no, sea de gusto, o de pena, Dios se la depare buena,...	(vv. 1545-1551)

Esto demuestra que Antonio y Morón asumen las funciones de directores escénicos y de pregoneros. Y el hecho de que sea el gracioso de la comedia quien inventa y pone en acción otra comedia, es harto significativo.

Ahora bien, en este segmento hay carencia de espectadores internos lo cual es una condición indispensable para poder ser analizado plenamente como TeT. Aquí se organiza una puesta en escena; sin embargo no se lleva a cabo como tal. Faltan los personajes mirados y los personajes mirantes. En este segmento sólo se plasma la estrategia que se va a seguir para continuar el enredo. Don Diego, Antonio y Morón son los que harán prolongar el juego al comunicar a otros los servicios que ofrece el Astrólogo. Sin embargo, este segmento es muy importante porque acelera la acción principal. Lo hemos presentado a modo de introducción para acercarnos a la escena que abordaremos como un genuino TeT.



Don Carlos ha conocido al Astrólogo de labios de don Antonio, el *pregonero*, que junto con Morón están dándolo a conocer. Esto confirma que el juego está siendo efectivo. Ahora bien, doña Violante cree todo y se va en busca de don Diego, el Astrólogo fingido: “ Yo tengo que ver / oi a don Diego de Luna” (vv. 1786-1787), le dice a su criada. Entre tanto, don Antonio ha llegado a casa de don Diego y le ha contado cómo ha divulgado su fama de Astrólogo:

Don Antonio. Astrologo excelente  
 [soys] diuulgado ya de gente en gente,  
 en Madrid no he topado  
 hombre ninguno a quien no aya contado  
 mil cosas, sea justo ò no sea justo... (vv. 1795-1799)

Ambos conversan sobre la burla que están haciendo y sobre la fama que ésta ha alcanzado. De repente, entra doña Violante acompañada por su criada Quiteria. Es aquí donde se desarrolla la escena que hemos identificado como un auténtico *teatro en el teatro*. Puesto que es bastante extenso, sólo citaremos ciertos fragmentos de dicha escena.

Acto II, vv. 1847-2025

Antonio. Pues yo despejarè, desde aquí quiero  
 [mirar], que encanto es este.

*Desbiase*

D. Diego. Lo primero,  
 sentaros ha de ser, y descubriros.

Violante. Por cansada me siento, y por seruiros  
 me descubro.

D. Diego. No es bien, que cielo tanto  
 tenga oculto la noche desse manto,  
 aunque luzes tan bellas  
 [suplio vn ojo, q es sol por las estrellas,]  
 no se qual de las mias leuantarme  
 pudo a tanto fauor.

Violante. Con escucharme  
 sabreis mi pensamiento.

D. Diego. Ya os escucho, dezid.  
 Violante. Estadme atento

amorosos estrenos,  
 no serà bien que causen  
 vanas admiraciones  
 a hombre que tanto sabe,  
 mayormente [a] quien pudo  
 con ingenio tan grande,  
 merecer que la fama  
 en dulce voz le alabe:  
 ansi pues confiada,  
 que puedo declararme  
 como muger a vn noble,  
 y a vn cuerdo como amante  
 me atreuerè a deziros  
 la causa de mis males  
 [que en ] lagrimas y queexas,  
 rompiendo el pecho salen.

(...)

yo quiero a vn Cauallero,  
 no os alabo sus partes,  
 que no importa deziros,  
 mas de que supe amarle;  
 al fin de muchos dias  
 me dexó, y se fue a Flandes,  
 que son de vn firme amor  
 los desengaños tales,

(...)

supe que sois tan Sabio,  
 que con ingenio y arte  
 esta dificultad  
 es para vos mui facil,  
 ansi pues si os obligan  
 los estremos, que esparcen  
 lagrimas por la tierra,  
 suspiros por el aire,  
 por triste, por rendida,  
 por muger, por amante,  
 merezca ver, señor,  
 a don Iuan esta tarde.

(...)

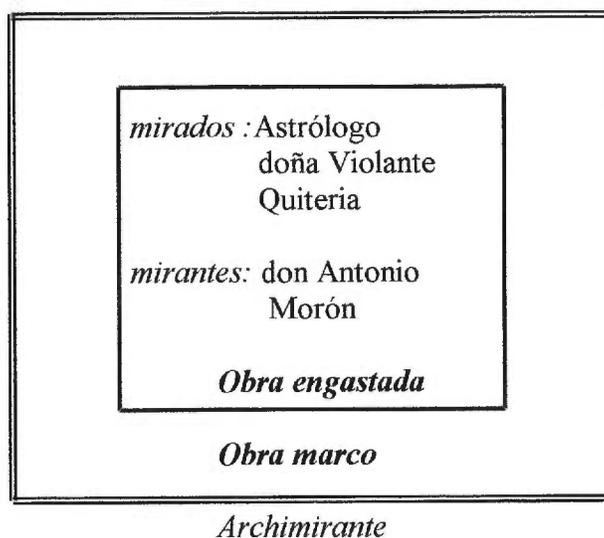
D. Diego. Quien en el mundo ha visto  
 sucesso semejante, [Aparte.  
 ya quiere que la enseñe  
 su galan, que està en Flandes;]  
 no se que hazer, señora,  
 no es razon que os engañe,  
 quien seruiros desea,

- y aquesso no es tan facil  
como a vos os parece,  
(...)
- Violante. Otras dificultades  
mayores aureis hecho,  
que yo he estado esta tarde  
con hombre que os ha visto  
hazer prodigios grandes.
- D. Diego. Que brauamente aprieta,  
ansi aure de librarme,  
porque aqui yo no pierda  
(...)  
essa persona en Flandes  
y si ay mar de por medio,  
no es posible alcançarle  
los conjuros, porque ellos  
no penetran los mares,  
si por aca estuuiera,  
aun pudiera enseñarle;  
pero en Flandes no puedo,  
con esto perdonadme.
- Violante. Si advertis las razones  
que tengo dichas antes,  
fueron, que a Flandes iba,  
mas no que estaua en Flandes,  
èl està en Zaragoza,  
no ai como disculparse  
agora.
- D. Diego. Viue Dios,  
que es apretado el lance.
- Violante. Si[saber os importa]  
el nombre [de mi amante,]  
es don Iuan de Medrano.
- D. Diego. (...)  
[que ya se que esse hombre  
es de mediano talle,  
algo rubio de rostro,  
blanco, los ojos grandes,  
va vestido de verde:]  
(...)
- Violante. Es verdad.  
(...)
- D. Diego. Como jureis guardarme  
el secreto, me atreuo  
esta noche a llevarle  
a vuestra casa.
- Violante. Y yo  
os juro de guardarle,

siendo mi obligación  
de mi silencio llaue  
D. Diego. Moron  
*Sale Moron.*  
Moron. Señor, que es esto  
D. Diego. Vn lindo cuento, traime  
tinta y papel, [tendreys]  
*Vase Moron.*  
Violante. ánimo para hablarle?  
Moron. Anímo tengo. Aquí  
está el recado.  
[*Saca el recado*]  
D. Diego. Dame  
essa carta, y vete,  
agora es importante  
que escribais.  
*Escribe Violante.*  
Violante. Notad vos.  
D. Diego. Don Iuan ya se.  
Violante. Adelante.  
D. Diego. Adonde estais, venid  
aquesta noche a hablarme,  
ò irè donde estais vos  
a descubrir maldades.  
Violante. Ya està puesto.  
D. Diego. Firmad  
vuestro nombre.  
Violante. Violante.  
*Firma.*  
D. Diego. Con esto podeis iros  
y esta noche esperalde,  
que yo se que irà a veros.  
Violante. Don Diego el cielo os guarde,  
que oi don Iuan he de verte,  
ai dicha semejante.  
*Vanse [las dos y ] Sale don Antonio.*

El TeT es introducido por Antonio en los versos: “...desde aquí quiero / [mirar] que encanto es este” (vv. 1847-1748). La didascalia explícita *Vanse....* marca el final del TeT.

Gráficamente el TeT queda plasmado de la manera siguiente:



Distribución de las figuras que participan en el TeT:

Personajes mirados:	Astrólogo Doña Violante Quiteria
Personajes mirantes:	Don Antonio Morón
Archimirante:	El público de la obra marco
Personajes omniscientes:	El Astrólogo Don Antonio Morón
Personajes nescientes:	Doña Violante Quiteria

Doña Violante se presenta ante don Diego para solicitar sus servicios de Astrólogo. Su petición es muy particular. Ella quiere que el Astrólogo haga venir a su amante, don Juan. Al ver que la petición es imposible, se niega a hacerlo argumentando





Violante.	Adelante.	
D. Diego.	Adonde estais, venid aquesta noche a hablarme, ò irè donde estais vos a descubrid maldades	
Violante.	Ya està puesto.	
D. Diego.	Firmad vuestro nombre.	(vv. 2011-2021)

Cabe destacar aquí la nueva función del Astrólogo. Ahora se ha transformado en director escénico. El es quien dirige a doña Violante. Le dicta el texto que debe escribir en la carta. El controla abiertamente todo. Evidentemente, la carta toma la forma de un cuaderno de dirección en el que se ordena y se detalla la acción que ha de sacar a ambos del problema. Al marcharse ella, don Diego envía con Morón, el *mensajero*, esa carta a don Juan para obligarlo a ir donde doña Violante. Dicha carta, no solamente lo sacará del apuro, sino que “confirmará” su habilidad de astrólogo, lo cual le traerá más clientela y, su “clienta” podrá hacer frente a su fugitivo amante. Continuará así el enredo. Es obvio que don Diego manipula a la perfección toda la situación. El está plenamente consciente de sus múltiples facetas para controlar la acción y llevarla a otro momento de gran intensidad dramática, otro TeT.

Don Juan ha recibido la carta firmada por doña Violante y enviada por don Diego. No se explica cómo lo han encontrado. Acusa a su amigo Carlos de haberlo traicionado, ya que es el único que sabe dónde se encuentra. Pero al sentirse descubierto, y, temiendo un escándalo por haber fingido un viaje a Flandes, don Juan no tiene otro remedio que volver a casa de doña Violante y presentarle sus excusas. Es preciso mencionar que don Juan no sabe que todo este artificio ha sido manipulado por don Diego e ignora que doña Violante lo está esperando en una “manifestación sobrenatural”. Reproducimos a continuación dicha escena:

## Acto II, vv. 2165-2241

*Sale Quiteria, [arrojando la luz, y espantada.]*

Quiteria.            Jesus mil veces,  
                          señora, verdad es clara  
                          el encanto, muerta vengo,  
                          don Iuan era el que llamaua  
                          a nuestra puerta.

Violante.                Que dizes?

Quiteria.            Que està dentro de la sala.

Violante.            Hasta agora mas valiente,  
                          y mas animosa estaua,  
                          mas ya en saber q es don Iuan  
                          estoi medrosa y turbada.

*Sale don Iuan.*

Iuan.                 Violante dame los braços.

Violante.            Espera don Iuan, aguarda,  
                          detente don Iuan, espera.  
                          [ya todo el valor me falta.

Iuan.                 Violante escucha, que tienes]  
                          Despues de ausencia tan larga,  
                          desta suerte me percibes,  
                          y desta suerte me pagas,  
                          venir a verte no mas.

Quitteria.            Bien claro nos desengaña,  
                          que viene no mas de a verte.

Iuan.                 Que dizes?

Violante.                Estoi turbada,  
                          el cuerpo me cubre vn yelo,  
                          y el coraçon se desmaya,  
                          don Iuan ya veo que vienes  
                          a verme de donde estauas,  
                          buelbete presto, que a mi  
                          auerte visto me basta.

Iuan.                 Si pormi [*sic*] fingida ausencia  
                          estàs Violante enojada,  
                          escuchame las disculpas.

Violante.            Yo pienso, que tienes hartas,  
                          vete, y dexame.

Iuan.                 Si estoi  
                          en Madrid por ciertas causas.

Violante.            Ya se las causas que son.

Iuan.                 Si en este papel me llamas.

Quiteria.            Quien se le lleuò tan presto,  
                          aqui algun demonio anda.

Violante.            Yo te llamè, por pensar  
                          poderte hablar, mas es tanta

mi turbacion, que no puedo,  
bien veràs que no fue falsa  
mi voluntad, pues que hizo  
diligencias tan estrañas.

Iuan. Ya se, que tus diligencias  
han sabido quanto passa,  
por esso vengo yo a verte.

Quiteria. Que bien dize, que la causa  
del auer venido fue  
tu diligencia.

Violante. Fantasma  
buelbete, y dexanos ya.

Iuan. Que biẽ finges que me engañas,  
dame los braços.

Violante. los braços, [*sic*]  
ai de mi!

[*se va Violante como espantada.*]

Iuan. Detente, aguarda

Violante. Cerrada en este aposento  
estarè hasta que te vayas.

Iuan. Cerrò la puerta, no quiso  
satisfacion, porque airada  
de ver que estaua en Madrid  
ninguna respuesta aguarda.

Quiteria.

Quieria. [Señor], detente.

Iuan. Dime, que ha sido la causa.

Quiteria. Mas, que he de pagarlo yo.

Iuan. De su enojo.

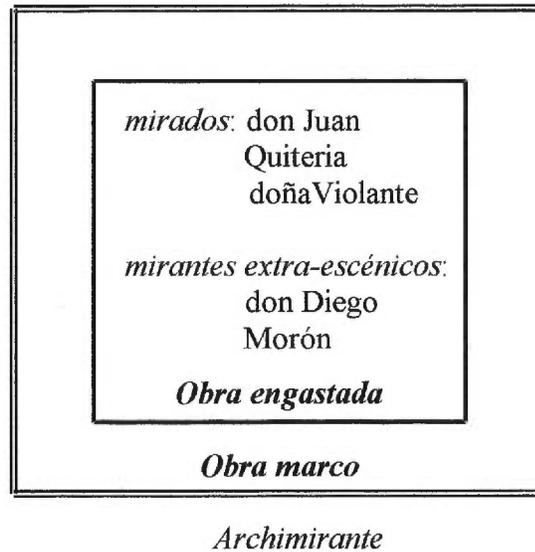
Quiteria. No se nada,  
[Violante te lo dira.]

*Huye temblando.*

Iuan. sombra, ilusion, ò fantasma.  
Ai sucesso mas notable!  
ay confusion mas estraña,  
[tambien Quiteria me dexa,]  
quien vio tantas turbaciones,  
penas, y desdichas tantas,  
Carlos la culpa ha tenido,  
Carlos ha sido la causa,  
à quien he de responder,  
si a vn mismo tiempo me llama  
con mil quexas vn amigo,  
con mil zelos vna dama?

[FIN DE ESTA IORNADA.]

Gráficamente este TeT queda representado de la manera siguiente:



Distribución de las figuras que participan en el TeT:

Personajes mirados:	Don Juan Doña Violante Quiteria
Personajes mirantes: (extra-escénicos)	Don Diego (Astrólogo y Director) Morón (Director)
Archimirante:	El público de la obra marco
Personajes nescientes:	Don Juan Doña Violante Quiteria
Personajes omniscientes:	Don Diego (astrólogo y Director) Morón (Director)

Es conveniente señalar que esta escena se sitúa inmediatamente después de la escena en la que Morón le lleva la carta a don Juan y la echa en la abertura de la puerta. Nos encontramos en el acto II; el espacio escénico es la casa de doña Violante. Sintiéndose descubierto, éste se dirige a casa de doña Violante y llama a la puerta. Doña Violante ya lo está esperando. Su criada Quiteria sale a abrir la puerta. Ella anuncia la

llegada de don Juan y por consiguiente, el comienzo del TeT: “don Iuan era el que llamaua / a nuestra puerta... / Que està dentro de la sala.” (vv. 2168-2170). Don Juan es, aparentemente, el personaje principal de la obra engastada.

Como ya hemos comentado anteriormente, existen diversos grados y formas de TeT. El que ahora analizamos presenta ciertas características propias de este procedimiento. Es obvio, que el espíritu de la máquina y del ejercicio escénicos están puestos en marcha. Sin embargo, estamos convencidos que estamos frente a un segmento que se encuentra en los límites del TeT. Por lo tanto creemos necesario examinarlo, como una variante del teatro en el teatro.

Este segmento consta de una dirección escénica ejercida por el Astrólogo y por Morón. En el TeT anterior, don Diego, en su rol de Astrólogo, organizó esta puesta en escena desde su casa. No olvidemos que el Astrólogo detalló la representación en una carta escrita por doña Violante misma. Morón también participó en dicha operación al proveer el papel para la carta y llevarla a casa de don Juan. Cabe destacar que la finalidad de esta carta es ordenar la acción. Es decir que el programa dramático ha sido previsto y anunciado en dicha carta, auténtico cuaderno de dirección. Y es esa acción, la que se desarrolla en casa de doña Violante.

Estamos convencidos de que, para que el TeT se concrete, tiene que haber mirantes y mirados en el ámbito escénico propiamente dicho. En efecto, las figuras dramáticas que participan en esta representación son: doña Violante, Quiteria y don Juan. Son los personajes mirados. Estas son las figuras que dramatizan la escena engastada. Lo que ellas ponen en escena es una “manifestación mágica.” Sin embargo,

todos los personajes que escenifican esta acción ignoran por completo que están dramatizando el programa establecido por el Astrólogo y por Morón. Los mirados asumen, entonces, la función nesciente. Ya hemos expuesto la organización de dicha “convocación”. Ahora, desde este punto de interpretación, constatemos cómo esta escena alcanza un parentesco con el TeT. Georges Forestier nos dice que:

“Dans la plupart des cas, même lorsqu’il s’agit d’une “évocation magique”, la représentation intérieure est présentée comme un véritable spectacle...”<sup>59</sup>

En primer lugar, desde un punto de vista interno, es la escenificación de una “convocatoria mágica”. Es el Astrólogo quien ha “llamado al espíritu” de don Juan en presencia de Violante y Quiteria. Dicho espectáculo ha sido dirigido por el Astrólogo y Morón y tiene que ser “contemplado” por ambos. Después que Violante se fue a su casa para esperar a don Juan, éstos comentan por qué don Juan se sentirá obligado a ir a casa de doña Violante y cómo con la carta “tendra / nuestra burla lindo efecto” (vv. 2040-2041). Ambos están seguros de que la representación se llevará a cabo e imaginan la escena y todo lo que ella implica. En efecto están conscientes de la irrealidad de ésta. Ellos son los personajes “mirantes” omniscientes. Ellos saben que “la manifestación de don Juan” se desarrollará en casa de doña Violante esa misma noche. Es decir que tanto don Diego como Morón conocen el espacio y el tiempo de la representación. Son los artesanos del teatro y pueden imaginar fácilmente la escenificación de la acción aunque no estén presenciándola físicamente. La pueden imaginar desde otro espacio escénico. El espacio de la obra marco. Es una mirada extra-escénica.

<sup>59</sup> Forestier, *Le théâtre dans le théâtre...*, p. 97.



“Ici encore, c’est le caractère silencieux du regard des personnages de l’action principale qui délimite l’espace en lui confèrent son statut de spectacle.”<sup>60</sup>

Por supuesto, esta escena es un entero espectáculo. En algún escenario invisible, virtual, tienen que estar los mirantes. Estos contemplan cómo Quiteria arroja la vela que tiene en su mano y se espanta al ver a don Juan: “*Sale Quiteria, [arrojando la luz y espantada.]*” Esta sale corriendo a informar a su ama sobre la presencia de don Juan. Don Juan se presenta ante doña Violante ignorante de que aquello ha sido organizado por los directores escénicos. Se sorprende de la reacción de ella. Según Violante y Quiteria, lo que tienen delante de sus ojos es el fantasma de don Juan y por eso están turbadas. Notemos su reacción:

Violante.	Fantasma buelbete, y dexanos ya.	(vv. 2214-2215)
Quiteria.	sombra, ilusion, ò fantasma.	(v. 2230)

Ambas creen que lo que están mirando es “la aparición” de don Juan, ejecutada por el astrólogo. Ellas actúan como si estuvieran viviendo la “realidad” o sea como si estuvieran asistiendo a una manifestación sobrenatural. Por eso tienen miedo y se espantan. Violante lo afirma de manera muy clara:

Violante.	Estoi turbada, el cuerpo me cubre vn yelo, y el coraçon se desmaya,	(vv. 2186-2188)
-----------	---------------------------------------------------------------------------	-----------------

Ella es incapaz de realizar que su amado esté delante de sus ojos, cuando apenas unos momentos antes, le enviaba una carta en la que daba cuenta de su estancia en Zaragoza. Ahora que está ante sus ojos, su corazón desmaya del impacto provocado por

<sup>60</sup> Forestier, *Le théâtre dans le théâtre...*, p. 95.

su presencia. Violante cree firmemente que aquello es un fantasma, al punto de que corre a encerrarse en un aposento hasta que éste desaparezca de su presencia:

Violante. Cerrada en este aposento  
estare hasta que te vayas. (vv. 2221-2222)

Por su parte, el nesciente don Juan no comprende la reacción de las mujeres. Para él aquello no tiene explicación. Él cree que doña Violante actúa de esta manera porque está furiosa porque él, don Juan, fingió ir a la guerra de Flandes. Pero no entiende el pavor que manifiesta. Él no está consciente de que está actuando en una escena planeada deliberadamente por don Diego y en la cual participa ignorando que ha sido usado como una pieza de ajedrez por medio de la carta. En fin, nadie de los actores sabe que ha sido usado como objeto con el que se juega y que los artesanos de este teatro han sido don Diego y su cómplice. Todos viven este momento como si estuvieran experimentando la realidad. El engaño ha surtido efecto.

En lo que respecta al espectador supremo, el archimirante, éste es el único que capta la habilidad del juego. El archimirante mira cómo la escena engastada ha sido inventada por el Astrólogo y cómo él mismo la contempla silenciosamente. El sabe que no hubo ninguna convocación mágica y que la “aparición” fantasmal es también todo un engaño. Indudablemente, el autor ha querido que el archimirante constate el TeT como una ficción y la obra marco como si fuera “la realidad de la vida”.

El TeT termina cuando Quiteria sale huyendo. Esto es anunciado por una didascalia explícita: “*Huyendo temblando*”. Entonces se queda don Juan solo en la

escena y otra didascalia explícita anuncia el final de la jornada: “[FIN DE ESTA JORNADA.]”

Ahora bien, ¿cuál es la función de este TeT en la diégesis principal? ¿para qué ha insertado el autor estas escenas dentro de la escena principal? Es lo que intentaremos justificar en las líneas siguientes.

Estamos ya en un tercer nivel de acción. En el primer nivel encontramos a don Diego pretendiendo el amor de doña María. En el segundo nivel el mismo don Diego ejerce el papel de Astrólogo y en el tercer nivel encontramos la puesta en escena de la “aparición del fantasma”.

Nuestro segmento tiene una evidente función. Es el artificio puesto en marcha para solucionar el problema en el que han metido a don Diego. Es también el que confirma su oficio de Astrólogo. De esta manera continuará ejerciendo su “ciencia”. Unos y otros depositarán su confianza en él para solucionar los problemas de la vida. Al mismo tiempo, sus amigos aprovecharán esta popularidad para usarla con fines personales. Se prolonga así la acción de la obra.

Sin embargo, don Diego mismo está convencido de que no puede continuar mucho tiempo sin ser descubierto. Doña Violante ya se enteró de que don Juan se ha quedado en Madrid por amor a otra mujer y llega a reclamarle ese engaño. Don Diego se inventa otro capítulo de la historia y asegura a Violante que en verdad don Juan ha estado en Madrid, pero no por amor a otra mujer sino, por amor a ella. También le dice

que el desdén de don Juan hacia ella es fingido y cuanto más la rechaza, mayor es su amor por ella. La ignorante Violante cree el cuento y se va segura del amor de don Juan.

En otra ocasión, doña María le entrega a don Juan un Cupido de diamantes y finge ante su padre Leonardo haberlo perdido. Este al conocer la reputación del Astrólogo, va a consultarlo y le pide que le diga dónde está la joya. Don Diego, que ya está cansado de esta ficción, le confiesa que él no es ningún Astrólogo y que todo es un invento de los demás. Sin embargo, Leonardo toma todo eso como evidencia de la humildad del Astrólogo y persiste en creer en él. Por casualidad, Morón aparece en escena y, habiendo sido informado por Quiteria del paradero de la joya, informa a don Diego del asunto. El astrólogo advierte a Leonardo que es don Juan quien tiene la joya. Efectivamente, al ser confrontado don Juan, por temor a que don Leonardo descubra sus amores con doña María, confiesa haberse robado la joya. La fama del Astrólogo sigue creciendo, a pesar de que él ya no quiere seguir en el juego.

De repente entra Otáñez, un escudero, y le presenta una difícil petición. El ha vivido muchos años en Madrid, ha logrado “juntar algun dinerillo” (v. 2874), y quiere volver a su tierra, pero teme que los ladrones lo asalten por el camino. Otáñez cree en los poderes mágicos del Astrólogo y le pide que lo haga transportar a la montaña de donde es él: “humildemente os suplico / que me embies a mi tierra / por encanto...” (vv. 2880-2882). Don Diego quien ya está hastiado del juego, al oírlo, responde: “ Esto solo me falta” (v. 2885). No obstante, Morón está listo para continuar la burla y se encarga de ese asunto:

Moron.            Este encanto, ò este hechizo  
                         a mi me toca, señor,  
                         y ansi por merced te pido

me la remitas a mi. (vv. 2886-2889)

Don Diego delega a Morón “el cumplimiento” de esa petición y asegura a Otáñez que su criado no hará nada, que él mismo no le ordene. Sin embargo, es Morón el único que toma cartas en el asunto. Surge así un auténtico TeT.

Veamos cómo el mecanismo del TeT está puesto en marcha. Morón asume la dirección de la puesta en escena y ordena a Otáñez la manera de actuar:

Moron. y lo que aora aueis de hazer,  
es poneros de camino,  
botas y espuelas, si a caso  
teneis algun papahigo,  
lleualde, que es menester  
caminar con grande abrigo;  
porque en las sierras de Aspa  
haze temerario frio,  
(...)

En efeto,  
del modo que os significo  
aueis de estar a la puerta  
de vuestro jardin en hilo  
de las [ocho].

Escudero. Pues yo voi  
a preuenirme. (vv. 2905-2924)

El texto arriba citado, introduce claramente la puesta en escena que está engastada al final del acto III y que produce el desenlace de la comedia. La exponemos a continuación:

Acto III, vv. 3115-3170

*Sale [Otáñez] con botas, un gaban, [y papagayo, y alforjas.]*

Escudero. A Dios Madrid, desta vez  
no pienso volver a verte,  
que va a buscar buena muerte,

quien tuuo mala vejez,  
 [Aurà cosa mas estraña,  
 que viendome anocheecer  
 en Madrid, amanecer  
 en medio de la montaña.  
 Este fuera buen estilo,  
 aunque costara dineros,  
 por no tratar con venteros,  
 si seran las ocho en filo.]  
 mas como tarda Moron.

*Sale Moron.*

Moron. Yo estoi aqui, venis ya  
 preuenido?

Escudero. Todo està  
 amigo puesto en razon.

Moron. Que caualgadura os tengo.

Escudero. No entendi que hasta este dia  
 moços de diablos auia,  
 como de mulas.

Moron. Preuengo,  
 q aunque mucho ruido oigais  
 de voces mui lastimosas,  
 de aullidos, y de otras cosas,  
 ni os turbeis, ni los temais,  
 [En llegando os quitaran  
 los cordeles con estraña  
 presteza, y en la montaña  
 muy contento os dexaran,  
 muy alegre, y descansado.

Escudero. No me suceda vn desastre,  
 que mula es esta?

Moron. Es vn sastre  
 antiguo, que ha professado  
 ya de demonio,] tpaos  
 con esse gaban mui bien,  
 y yo los ojos tambien.

[ *Tapale los ojos, y le ata a un poste, que ha de estar  
 entre arboles.* ]

he de atar, arreboços  
 con mucho brio, esso si  
 la mula està aqui, saltad,  
 esta rienda, y porque ansi  
 vais mas seguro, yo quiero  
 [poner aqui la carguilla.]

*Estarà cauallero en un banco. [Ponele en el sombrero  
 un canto, y quitale el dinero de la alforja.]*

Escudero. Tened de vn pobre manzilla,  
 no ateis tan fuerte.

Moron. Escudero  
que por esos aires vas.  
[*Vase alejando Moron.* ]

Escudero. Yo siento que voi bolando  
que la voz se va quedando.

Moron. Aqui me lo pagaràs.

Escudero. O quan aprisa camino,  
que ya corriendo veloz,  
apenas oygo la voz,  
ni aun el eco determino.  
Ya he perdido todo el miedo,  
que en este caino oy,  
tan acomodado voy,  
que pienso que me estoy quedo.

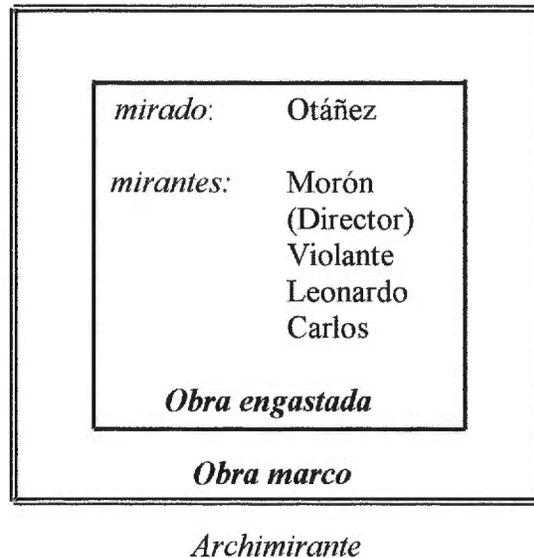
Ahora bien, el espacio donde se desarrolla la escena es el jardín de la casa de don Leonardo. Otáñez cree profundamente que va volando por el aire: “Yo siento que voi bolando” (v. 3160). Entre tanto que él “vuela hacia las montañas”, en casa de don Leonardo se han reunido otros personajes. Se trata de don Diego, don Antonio, don Leonardo, don Carlos, María, y Morón. Mientras ellos discuten, entra Violante muy enfadada buscando a don Juan e insultando al Astrólogo por haberla engañado. Al oír todos los gritos, Otáñez cree que está oyendo todas las voces de las cuales lo previno Morón antes del viaje:

Escudero. Las voces son lastimosas,  
que preuenidas me tiene,  
Moron, no ai de que espartarme. (vv. 3241-3243)  
(...)  
Estas son las confusiones,  
ninguna mi pecho teme. (vv. 3257-3258)

Por su parte, Violante sigue furiosa contra don Diego e intenta entrar al jardín para buscar a don Juan. Ella está segura de que allí lo ha de encontrar. De repente, se oye



Esta ficción queda esquematizada de la manera siguiente:



Distribución de las figuras que participan en el TeT:

Personaje mirado:	Otáñez
Personajes mirantes:	Morón (Director) Violante Leonardo Carlos
Archimirante:	El público de la obra marco
Personajes omniscientes:	Morón
Personajes nescientes:	Otáñez Leonardo Violante Carlos

Este TeT es muy peculiar. Es el gracioso quien asume la dirección escénica, “este encanto, ò este hechizo a mi me toca,...” (v. 2884), y se atribuye un rol de “mago”. Ejecuta la dirección ya no como Morón el criado sino, como Morón, el “mago”. Por supuesto, Otáñez es su “cliente ” y sigue asumiendo su papel de escudero, pero el escudero jubilado y adepto de la magia. Morón, el conceutor y director escénico, lo

organiza todo: la acción, el vestuario que Otáñez debe llevar, las relaciones espaciales, etc.

Moron.           y lo que aora aueis de hazer,  
                      es poneros de camino,  
                      botas y espuelas, si a caso  
                      teneis algun papahigo,  
                      lleualde, que es menester  
                      caminar con grande abrigo,                               (vv. 2905-2910)

Se aprecia claramente la omnisciencia de Morón. El sabe que es pura ficción, que es un engaño: “Por Christo, / que esta vez viejo avariento / en la trampa aueis caído.” (vv. 2924-2926). Por su parte, Morón está convencido de que, en un abrir y cerrar de ojos, será trasladado hasta su tierra natal. Es totalmente nesciente. Esto es porque ha oído la fama del astrólogo y ha creído en su capacidad de realizar cualquier prodigio.

Escudero:       [Aurà cosa mas estraña  
                      que viendome anochecher  
                      en Madrid, amanecer  
                      en medio de la montaña...]                               (vv. 3120-3122)

El escudero es otra de las víctimas de la invención del “astrólogo”, surgida al inicio de la diégesis principal. Otáñez se sube al poste creyendo que monta una mula. Morón lo ata al poste como un animal y le venda sus ojos. El está tan emocionado que no se da cuenta de que Morón le roba el “dinerillo” que tanto cuidaba. Es evidente que en esta escena Otáñez es el personaje mirado nesciente. Morón es mirante omnisciente. El contempla al ignorante escudero “emprender el viaje”. Y como el pobre no puede ver, Morón se va alejando de la escena y le grita: “Escudero / que por esos aires vas.” (vv. 3158-3159). Entonces, Otáñez cree que es él mismo quien se va alejando:

Escudero.       O quan aprisa camino,  
                      que ya corriendo veloz,

apenas oygo la voz,  
ni aun el eco determino. (vv. 3163-3166)

Morón vuelve entonces a la “realidad”, la acción del primer nivel escénico. Se encuentra luego entre todos los personajes que ya hemos mencionado. Recordemos que todos los personajes de la obra marco charlan en el patio de don Leonardo. Y de momento, esta escena se ve interrumpida por “el aterrizaje” del escudero. Ya hemos descrito esta escena que viene a poner fin al TeT. Lo que queremos subrayar es la condición mirante de Violante, Leonardo y Carlos. Son mirantes, solamente en el momento del este “aterrizaje” o sea, cuando Otáñez cae de “la mula”. De esta manera se justifica su rol de espectadores. Al principio de la “ficción”, el único espectador es Morón.

Ahora bien, cabe señalar la condición nesciente que les hemos atribuido. Se entiende que, cuando Leonardo, Violante y Carlos miran “aterrizar” a Otáñez, ellos no saben que es un artificio puesto en marcha por Morón. Ellos ignoran que es ficción. Es decir que ignoran que a quien están mirando es al escudero que ya se jubiló y que va de viaje rumbo a su tierra de origen, es el adepto de la astrología. A quien ellos miran es a Otáñez, el escudero de don Leonardo, y creen que es una de sus burlas diarias, de la vida real, es decir, escena de la obra marco. Por esta razón asumen la función dramática de nescientes; no saben que aquello es teatro.

Otro detalle digno de mención, es la relación vida/ficción que está presente en esta obra. Cuando Otáñez va “volando” y oye voces, él cree que son voces que surgen de las montañas. Que forman parte de lo que puede escuchar durante su “viaje”. Es decir que están integradas en el trance, en su experiencia hipnótica, en la ficción. El archimirante que contempla el espectáculo sabe que esas voces surgen de la “vida real”,

de la acción que se desarrolla en la obra marco y que no forman parte de la “ficción”, la acción de la obra engarzada.

Por otra parte, los personajes de la obra marco, específicamente Leonardo creen que “el aterrizaje” del escudero, la acción de la obra engastada, es parte de la vida real, la acción de la obra marco. El declara que aquello es otra burla más de Otáñez. Una vez más, es el archimirante quien puede juzgar que no es una burla de la “vida real”, es una escena fictiva manipulada por Morón, es pura ficción.

Siguiendo con esta línea de reflexión, volvemos al final del TeT. La acción de la obra marco se vio interrumpida por la acción de la obra engastada. Es decir en el momento en que Otáñez cree haber llegado a su tierra, la atención de los personajes de la obra marco se vuelve hacia él. En señal de agradecimiento a Dios; besa la tierra. Como todos lo conocen en la “vida real” como Otáñez, creen que es una burla de la ‘vida real’ y Otáñez pone en peligro la existencia misma del TeT. Morón el manipulador de todo, se divierte un momentito y luego pone fin a la ficción, anunciando al escudero que todavía está en Madrid: “... que en Madrid estais”. Dicho de otro modo, le hace ver que todo lo que ha creído es mentira y que ahora ha vuelto a la “realidad”. Morón pone de relieve “la verdad”. Las barreras entre lo real y lo ficticio se han desvanecido y queda abierto solamente el “telón” para contemplar lo “real”.

Lo “real” es la acción de la obra marco que está llegando a su fin. Y, esta escena que nos recuerda mucho la experiencia de don Quijote y Clavileño, y que en un principio creímos que era un simple gesto lúdico, nos ha llevado a contemplar el final de la acción principal.

Todos los ojos se han vuelto a la “realidad”. Otáñez se ha cuenta de que ha sido engañado. Esto sirve de apoyo para que Violante continúe buscando a don Juan. Efectivamente, lo encuentra escondido en el mismo jardín donde “aterizó” el escudero. Violante quiere acusarlo de haberla burlado pero no lo logra. Don Juan se disculpa ante Leonardo y le prueba que es un hombre de honor. Entonces, don Leonardo sale en defensa de Juan. No obstante, Violante acusa a don Diego de haberle alimentado sus ilusiones diciéndole que don Juan de verdad la amaba. Por su parte, doña María también lo acusa por haber fingido conocer su secreto. El escudero aprovecha para denunciar al falso Astrólogo; finalmente todos atestiguan contra él. Sin embargo, don Diego, quien ya no quería seguir en este juego, no se defiende. Lo defienden los que lo metieron en el lío y lo ayudaron a construir las falsedades. Ellos confiesan “la verdad”. Don Diego, humildemente, pide perdón y cierra la comedia prometiendo “abandonar la astrología” y deseando que la unión entre don Juan y Doña María traiga felicidad y cubra las faltas del *Astrólogo fingido*.

Esto nos lleva a concluir que, una vez diluída la pieza engarzada, se le da harta atención a la obra marco. Por lo tanto, el TeT transforma en realidad la ficción de la obra marco, poniendo de relieve el carácter fingido de la escena engastada. Nuevamente reiteramos que el espectador supremo contempla la acción de la obra marco como “vida” y la acción de la obra enmarcada como pura ficción.

Concluimos afirmando que este segmento ha presentado la auténtica estructura del TeT. Hemos indicado esquemáticamente los detalles más significativos de la obra interior. También, señalamos las diferentes funciones dramáticas que asumen unos y otros en la obra engastada. Este TeT es harto significativo. Sirve como signo abismante

de la acción principal. Es decir que desdobra tanto la estructura como la realidad temática de la acción principal. Del mismo modo, sirve para hacer avanzar la acción principal y producir el desenlace de la obra. Se demuestra así la eficacia de un auténtico “teatro en el teatro”.

## CONCLUSION

Después del análisis efectuado, podemos llegar a la conclusión de que, en primer lugar, la metodología de Alfredo Hermenegildo, aplicada al estudio del teatro del Siglo de Oro español, ha sido eficaz y nos ha permitido alcanzar los objetivos propuestos.

La meta de nuestro trabajo consistía en poner de relieve la función del “teatro en el teatro” en la producción dramática del siglo XVII. Las conclusiones del estudio de nuestras tres obras permiten destacar las diferentes funciones de este mecanismo teatral que consiste, esencialmente, en la inserción de un segmento teatral en que un personaje se convierte en espectador dentro de una obra dramática.

La introducción sobre el autor y su obra nos ha permitido situar históricamente cada una de las obras dramáticas estudiadas. La presentación de la intriga principal nos ha servido de preámbulo para vislumbrar el desarrollo y el desenlace de la acción, así como para conocer los personajes y sus funciones dramáticas en la diégesis.

A partir de los signos verbales, hemos identificado los segmentos teatrales que presentan características propias del “teatro en el teatro”. Nos hemos basado, esencialmente, en la presencia de personajes mirados y mirantes en el segmento seleccionado. Una vez señalado este distintivo, lo hemos identificado como TeT.

Hemos estudiado escuetamente el contexto donde se sitúa cada escena engastada, lo cual nos ha llevado a concluir que el TeT está ubicado en un espacio y en un tiempo muy peculiar contribuyendo activamente a la dramatización de la comedia.

Después de citar dicho segmento, hemos señalado esquemáticamente su estructura e indicado las figuras más significativas de la obra engastada. Acto seguido, hemos distribuido todos los elementos del TeT según la función dramática asumida por los personajes de la acción.

Finalmente, hemos elaborado un análisis global y hemos destacado el eficaz funcionamiento del TeT. Los diferentes estudios nos han permitido concluir que el TeT condiciona de manera fundamental la dramatización de cada una de las obras.

La primera comedia que hemos escogido para ilustrar lo antedicho es *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, cuya intriga nos introduce en un mundo de enredos del cual no se puede salir fácilmente. La obra empieza presentando a doña Juana, vestida de hombre, enteramente de verde, y dispuesta a poner en marcha toda clase de artificios para hacer volver a sus brazos, al hombre que la ha burlado.

En dicha comedia, hemos identificado varios segmentos teatrales que han sido analizados como genuinos TeT y que contribuyen, de manera muy singular al desarrollo de la acción.

En primer lugar, la escena que se desarrolla en la huerta del Duque posee todos los elementos del TeT. Es un TeT que ha condicionado todo el desarrollo de la diégesis. Ha servido de base para tejer todos los enredos. En esta escena, la heroína, personaje omnisciente, logró conquistar el amor de dos damas nescientes: doña Inés y doña Clara. Esta escena es la que la introdujo en la casa de don Pedro. La escena desarrollada en casa de don Pedro es otro TeT que contribuye al avance de la acción. En él, doña Juana

adquiere el consentimiento de don Pedro para casarse con doña Inés. Doña Juana ha avanzado hacia su meta.

En cuanto a la escena en la que doña Juana corteja a doña Clara, hemos concluido que es muy significativa. Es un TeT que sirve de signo abismante de la acción principal. Es un desdoblamiento tanto estructural como temático de la obra. En esta obra se insertan otras escenas que aceleran el desarrollo de la acción principal. Es el caso de la escena en la que doña Juana (Gil), se convierte en “mujer”(Elvira), ante la mirada de doña Inés. Funciona, también, como un simple gesto lúdico.

Finalmente, el TeT donde se produce el mayor grado de dramaticidad en la acción es el que produce el desenlace de la obra. Su principal funcionamiento ha sido el de restaurar el orden en la estructura dramática. Este concluye con la boda de los amantes.

La segunda comedia que hemos analizado ha sido *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega. Hemos estudiado un segmento teatral muy peculiar. Los resultados arrojados han sido harto significativos. Lope de Vega insertó esta escena justamente después de que el pueblo ha dado muerte al Comendador. El alcalde ha convocado al pueblo para prepararlo para la llegada del Pesquisidor. Esteban es el director que pone en marcha la ficción. Se atribuye el rol de Pesquisidor y da a Mengo el de atormentado. En este TeT, el director dice claramente que es un ensayo. Hemos concluido que no es un ensayo cualquiera, es el ensayo de “la realidad”. Todos los personajes asumen su función teatral como si estuvieran viviendo la realidad. En efecto, esta representación teatral está integrada en el curso de la acción como momento decisivo del desarrollo del plan que se

ha trazado para poder hacer frente al *Pesquisidor*. En consecuencia, servirá para restaurar el orden en la estructura narrativa. Por esta razón, todos los personajes están conscientes de la importancia de dicho ensayo. Concluimos por tanto que este TeT es la reduplicación de la obra marco. Es la teatralización de la acción que en la obra englobante, determinará el destino de los habitantes de Fuenteovejuna.

La tercera obra que hemos analizado ha sido *El Astrólogo fingido* de Calderón de la Barca. Hemos constatado que toda la obra destila constantes marcas de la teatralidad. Vocablos como burla, fingimiento, engaño, invención, enredo y comedia, evocan en toda la obra, la práctica teatral. Notamos que es una obra muy peculiar. Es el gracioso quien inventa la comedia dentro de la comedia y los demás le siguen. Hemos constatado que el primer TeT que hemos examinado tiene como función acelerar la acción principal. Se trata de la escena en la que la nesciente Violante llega donde “el astrólogo” para que le haga venir a su amante desde Flandes. Luego, la escena donde “aparece” don Juan es muy especial. Primeramente, es organizada a partir del TeT que ya hemos mencionado y es la única escena en donde hemos encontrado mirantes “extra-escénicos”. Es decir que los mirantes están tan conscientes del desarrollo de la obra engastada que la pueden imaginar desde otro espacio escénico. Este TeT puede funcionar fácilmente como un simple gesto lúdico. Sin embargo, dentro de la estructura teatral, es fundamental. Gracias a esta escena, el archimirante puede constatar tres niveles de acción dentro de la misma obra. El primer nivel presenta la acción en la cual Violante pretende a don Juan. El segundo nivel presenta a Violante consultando al astrólogo, y en el tercer nivel se contempla “la aparición de don Juan.”

Terminamos el análisis de esta obra con el TeT final. Se trata de la escena engastada casi al final de la obra, “el viaje de Otáñez”. Dicha escena está, aparentemente, en los límites del TeT. Se constata un vaíven entre la ficción y la realidad. Es decir, entre la obra enmarcada y la obra marco. Es uno de los ejemplos claros en que el TeT deja al descubierto el carácter ficticio de la obra engastada y relega a la obra marco “la realidad de la vida”. De este modo, el funcionamiento del TeT ha sido eficaz.

Las conclusiones de nuestro análisis nos permiten afirmar que el funcionamiento del “teatro en el teatro” condiciona de manera muy peculiar el desarrollo de la diégesis principal y su empleo nos ha permitido adquirir una mejor comprensión de algunas obras dramáticas del Siglo de Oro español.

---

### Bibliografía

- Abel, Lionel: *Metatheatre: a new view of dramatic form*. Nueva York: Hill & Wang, 1966.
- Andrés Suárez, Irene, José Manuel López de Abiada y P. Ramírez Molas (eds.): *El Teatro dentro del Teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Editorial Verbum, 1997.
- Arellano, Ignacio: *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- Asensio, Jaime: “casos de amor en la comedia de Tirso de Molina”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 289-290, 1974, 53-85.
- Aubrun, Charles Vincent: *La comedia española (1600-1680)*. Madrid: Taurus, 1968.
- Bravo-Villasante, Carmen: *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI – XVII)*. Madrid: S.G.L.E., 1976.
- Calderón de la Barca, Pedro: *The Fake Astrologer: A Critical Spanish Text and English Translation*. Ed. Max Oppenheimer. Nueva York: Peter Lang Publishing, 1994.
- Caro Baroja, Julio: *El Carnaval (Análisis histórico cultural)*. Madrid: Taurus, 1965.
- Castellón, Heraclia, Agustín de la Granja y Antonio Serrano (eds.): *En Torno al Teatro del Siglo de Oro*. Actas de las Jornadas IX-X celebradas en Almería. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1995.
- Dällenbach, Lucien: *Le récit spéculaire*. París: Seuil, 1977.
- Díez Borque, José María: *Los Géneros Dramáticos en el Siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*. Madrid: Taurus Ediciones, 1987.

-----*El teatro en el siglo XVII*. Madrid: Taurus Ediciones, 1988.

Ebersole, Alva: *Sobre Arquetipos, Símbolos y Metateatro*. Valencia: Ediciones Albatros Hispanofila, 1988.

Forestier, Georges: *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII siècle*. Ginebra: Droz, 1981.

Hermenegildo, Alfredo: "Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico", en *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*. Ed. Luis T. González-del-valle y J. Baena. Boulder, Colorado: Society of Spanish-American studies. 1991, pp. 121-131.

-----*El teatro del Siglo XVI*. Barcelona: Ediciones Júcar, 1994.

-----*Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1995.

-----"Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina" en *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo. (Actas del Coloquio de Montreal, 1997)*. Catherine Poupeney Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (eds.): Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 77-92.

García Lorenzo, L: *Calderón*. Actas del "Congreso Internacional" sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, 8-13 de junio 1981. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.

Hesse, E.W.: "The nature of Complexity in Tirso's Don Gil de las calzas verdes", *Hispania*, 45, 1962, 989-394.

Kirschner, Teresa J.: *El protagonista colectivo en Fuenteovejuna*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979.

Maravall, José Antonio: *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*. Ed. Francisco Abad. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.

Maurel, Serge.: *L'Univers dramatique de Tirso de Molina*. París: Poitiers, Université de, 1971.

Orozco Díaz, Emilio: *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969.

Pavis, Patrice: *Dictionnaire du théâtre*. París: Editions Sociales, 1980.

-----*Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montreal: Les Presses de l'Université du Québec, 1976.

Searle, John: *Actos de habla*. Madrid: Cátedra, 1994.

Sirera, José Luis: *El teatro en siglo XVII : ciclo de Lope de Vega*. Madrid: Editorial Playor, 1982.

Stroud, Matthew: *The Play in the Mirror. Lacanian Perspectives on Spanish Baroque Theater*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1996.

Tirso de Molina: *Esto sí que es negociar*. Ed. Víctor García Ruiz. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1985.

Tirso de Molina: *Marta la Piadosa. Don Gil de las Calzas Verdes*. Ed. Ignacio Arellano. Barcelona: PPU, 1988.

Ubersfeld, Anne: *Lire le théâtre*. París: Editions Sociales, 1993.

Vega, Lope de y Cristóbal de Monroy: *Fuente Ovejuna (Dos Comedias)*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Editorial Castalia, 1986.

Vega, Lope de: *El caballero de Olmedo*. Ed. Alfredo Hermenegildo. Salamanca: Colegio de España, 1992.

Villanueva, I.F.: *Claves para la lectura de Fuente Ovejuna*. Madrid: Daimon, 1986.