



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE POSGRADO EN HUMANIDADES
LÍNEA DE FILOLOGÍA MEDIEVAL, ÁUREA E HISPANOAMERICANA DE LOS
SIGLOS XVI AL XVIII

**POSIBILIDADES METATEATRALES: *EL PERRO DEL HORTELANO*, DE
LOPE DE VEGA**

**IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)**

P R E S E N T A

NÉSTOR MANUEL ZEBADÚA HERNÁNDEZ

ASESORA: DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

CIUDAD DE MÉXICO, 2023

DEDICATORIA

A mi padre y a mi madre, por todo y por siempre

AGRADECIMIENTOS

Todos conocemos el inicio, algunos el final, pero pocos el sustento y la permanencia de las cosas. En los dos últimos años mi vida ha sido un crucigrama de direcciones; he reflexionado, sobre todo, en por quiénes soy y estoy.

Sobre esos *quiénes* quiero hablar, en lo general, por el amor, la constancia y el apoyo con que sus decisiones, aunadas a las mías, construyeron este proyecto textual, del cual espero no defraudar sus expectativas. Y en lo particular, por razones a continuación expresas:

A la Dra. Lillian von der Walde Moheno, por el acompañamiento académico; su conocimiento prestado es invaluable; la paciencia y la tolerancia para con mi persona, son indiscutibles. Pero, por sobre todo lo demás, la confianza que depositó en mí para el desarrollo de este proyecto, desde que era germen hasta que dio frutos, es valor que agradeceré hasta la eternidad.

A la Dra. María Esther Pérez Pechá. Su biblioteca siempre estuvo abierta para mi servicio. No puedo olvidar, además, los textos obsequiados, en especial el *Diccionario del teatro*, uno de los pilares que sostienen esta tesis. Ha sido empática en todos los sentidos. El apoyo se ha sentido y, sobre todo, se ha manifestado.

A mis siempre profesoras: la Dra. Carmen Hernández Zea y la Mtra. Yadira Rojas León, cuya disposiciones nunca se me han negado. Han sido pilares en mi educación académica; además de mentoras y modelos que, a mi modo, deseo replicar.

A mi maestra de escuela y de vida, Selene Mérida García, por siempre pronosticar buenas nuevas en mi vida. Sin sus motivaciones, varias decisiones en mi vida hubiesen quedado incompletas.

A mis padres, el Sr. Norberto Zebadúa Morales y la Sra. María Oliveria Hernández Pérez, porque su amor es constante y permanente; porque desconfían de las circunstancias pero no de mis decisiones; porque desvelan sus preocupaciones día tras día. Porque tienen la sangre y la pluma de ser padre y madre.

A mis hermanos, sobre todo a Norberto Zebadúa Hernández; en su médica profesión no descuido mi salud, atendiéndome con la fraternidad que nos une y con el profesionalismo que lo caracteriza.

A mis sobrinos, piezas morales de gran importancia. Motivo de mirar hacia adelante y sostener la frente recta.

A mis amigos, de quienes he aprendido mucho:

A Luis Fernando Aguilar Aguilar, compañero, amigo y colega, hemos viajado juntos desde que tomamos esta decisión de dedicarnos a las Letras y a la Lengua; ejemplo claro de *estar* sin importar las vicisitudes; además hospitalario y generoso, me diste la mitad de tu cama y sentí que me dabas la mitad de tu corazón.

A Karla Guadalupe Gutiérrez López, amiga a quien he considerado “la hermana que nunca tuve y siempre quise”; tus consejos me acompañan día a día. La representación de madurez del grupo. Nuestra distancia está kilométricamente mal calculada, te dice lejos, pero te siento cerca.

A Karla Verenice Pérez Ruiz, te conocí luchando por tus sueños, nos conocimos luchando por los nuestros. Desde que nos supimos amigos, no he sentido el frío de tu ausencia; la soledad se volvió un hábito que pocas veces he retomado. Te necesité y estuviste; y estuviste hasta cuando no lo necesité.

A mis amigos de la maestría. Realmente no puedo hacer distinción entre uno u otro; soy de personalidad tímida, pero la confianza extenuada en cada uno de ellos rompió la timidez. Apenas sentí la nostalgia por mi hogar, me hicieron más hogareña la ciudad:

A Kahira Itzel Gordillo Plancarte, por acompañarme en cada aventura en la ciudad. Símbolo de confianza absoluta. Compartimos proyectos en común; fortalecimos alma y músculos. *Abrióme* las puertas de su casa; más de una vez, me convidó de los alimentos. Guía en esta selva de concreto.

A Diana Alejandra Granjeno Nava, el primer mensaje se consolidó en una firme y bella amistad. No sé, con exactitud, el porqué, pero siempre estuvo para resolver mis problemas. Desdichados en el amor, pero afortunados en la amistad. Hasta el café más amargo me sabe dulce cuando se comparte con su compañía. Con todos, pero sobre todo contigo, siempre será un “hasta siempre”.

A Jesús Martínez Villareal, coasesorado, compañero y amigo. Solo Dios sabe por qué no nos conocimos desde antes. Me diste la bienvenida y me acercaste a tan hermosas amistades. Siempre tuviste la voluntad de resolver mis dudas. Nos tocó ser quevedista y lopeveguesco, más amigos y nada de rivales. Espero, como una vez te dije, más cumpleaños juntos.

A Casandra Deyanira Álvarez García, invaluable amistad. Entre nuestro silencios fortalecimos una elocuente amistad. Aprecio los *rides* dados y los consejos sabiamente dichos. Aunque no fue instantáneo, creo que la confianza se dio; llegué a hablarte de cosas que nos pasan a todos como del amor hasta otras que deseo borrar, incluso, en mí mismo. De alguna forma, me enseñaste más de amor propio que cualquier otra persona. Lo que más lamento son los desayunos que nos faltaron.

A Helena González Domínguez, ojalá hubiésemos empezado por nuestras últimas conversaciones: amor, viajes, sueños. Sin embargo, las cosas suceden tal como deben suceder. Te agradezco por las charlas con temas poco usuales pero, también, por los momentos de seriedad. Tengo una profunda admiración hacia tu persona. Nuestra amistad fue escrita en las estrellas.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por financiar mis estudios de maestría por medio de la beca de posgrado (CVU 1096056)

Me gusta pronosticar buenas amistades; a los que vendrán, también, gracias.

¡Vana ilusión, vana ilusión!
¡Todo es vana ilusión!
Eclesiastés 1, 1-3

Índice

Introducción	10
CAPÍTULO I. REFLEXIONES SOBRE METATEATRALIDAD	15
I.1. Construcción del término “metateatro”	15
I.2. La metáfora del teatro	24
I.3. <i>Mosaïque de citations</i> : transtextualidad y metateatralidad	33
CAPÍTULO II. LA REALIDAD COMO FICCIÓN EN EL MICROMUNDO DE <i>EL PERRO DEL HORTELANO</i>	50
II.1. El perro del hortelano, “que ni come las berzas ni las deja comer”: el refrán y el título del libro como dialéctica de la ficción y de la realidad	50
II.1.1. “ <i>En otro cualquier sujeto pon los ojos; / que en Marcela no hay remedio</i> ”	56
II.1.2. “ <i>Con sangre / quiere amor que de los celos / entre la letra</i> ”	60
II.1.3. “ <i>¡Qué mal se encubre el amor!</i> ”	62
II.1.4. “ <i>Déme vuestra señoría / las manos, señor Teodoro</i> ”	64
II.2. Alusiones históricas	70
II.2.1. Plubio Ovidio Nasón. La morada de Envidia	70
II.2.2. Marco Aurelio Antonio. “Las romanas pruebas”	72
II.3. La estructura social recreada en la obra	78
II.4. Góngora en <i>El perro del hortelano</i>	85
CAPÍTULO III. LA FICCIÓN COMO REALIDAD EN EL MICROMUNDO DE <i>EL PERRO DEL HORTELANO</i>	96
III.1. La idea de desempeñar un papel dentro de otro	96
III.1.1. “ <i>¡Qué bien te escribió naturaleza en la cara, Teodoro, la nobleza!</i> ”: secuencia y motivo del desdoblamiento del primer Teodoro al segundo.	101
III.1.2. La hipersemanticidad del nombre de Diana	109
III.1.2.1. La(s) Diana(s) de <i>El perro del hortelano</i>	112
III.1.2.2. Anaxáreta y Lucrecia	120
III.3. Mitologismos	129
III.3.1. “No me aprovecha verme cual me veo, o muy aventurado o muy medroso”: Faetón e Ícaro, represalias del Sol en el texto.	132

III.3.2. “¡Oídme, troyanos y aqueos, de buenas grebas!”: Satíricos discursos de Tristán.....	136
III.4. La autorreferencia y recepción de la obra	139
Conclusiones	143
Fuentes consultadas	150
Apéndice	160

Introducción

Las líneas siguientes son producto del análisis y reflexión sobre un fenómeno apenas estudiado en el medio de la centuria del veinte, el metateatro. Desde su concepción, la definición ha sufrido tesis, antítesis, desacuerdos, modificaciones, complementos, en fin, una serie de inconsistencias que han hecho de su aplicación un problema de análisis; por tal, acoger una postura ha sido, hasta hoy, la forma más pertinente de comenzar.

De acuerdo con lo dicho, los cimientos de este trabajo se construyen con base en el conocidísimo texto de Richard Hornby, *Drama, metadrama and perception* (1986). Los comentarios del estadounidense, sobre nuestro caso, son asertivos. De tal modo que se ha seleccionado, entre un amalgama de investigadores, puesto que aún, pese a poco más de treinta años de la publicación de su libro, hay de dónde extraérsele.

Lo que diferencia al autor, sobre otros, es su planteamiento del fenómeno en cinco partes: "The play within the play", "The ceremony within the play", "Role Playing within the role", "Literary and Real-Life Reference within the play", "Self-reference"; en conjunto significan la versatilidad del término, donde el teatro se manifiesta como una cuerda recta, pero vulnerable, dependiendo el porqué, a ondularse. Pensaremos, pues, que la cuerda es la línea recta del drama: (plantear el) asunto, (desarrollar el) conflicto, y desenlace (o resolución del enredo). El enredo que es, básicamente, cada curvatura de la cuerda donde se manifiestan la o las posibilidades metateatrales.

Ahora bien, a expensas de este pentagrama he desarrollado una metodología que pueda aplicarse a una comedia barroca, *El perro del hortelano* (1618), de Lope de Vega. Obra en la que se debaten los amores entre Diana, Marcela y Teodoro. Los celos son los protagonistas de la comedia, pues Diana responde al refrán de "el perro del hortelano que ni come las berzas ni las deja comer", porque es celosa del amor entre

Introducción

Teodoro, su secretario, y Marcela. Cuando conoce el amor de estos, seduce la inteligencia de Teodoro, haciéndole pensar que le ama. El secretario, pensando que puede sacar provecho de eso, corresponde a su seducción, pero en cuanto la condesa de Belflor, Diana, se hace del amor de Teodoro, le rechaza. La trama es cíclica. Teodoro vuelve a los amores con Marcela y Diana, celosa otra vez, vuelve a seducirlo. La decisión de analizar esta obra fue tomada con una intención experimental. Lo explico a continuación:

Pese a lo que la crítica pudiese considerar, Lope de Vega aún no ha sido superado.¹ Si bien, *El perro* es una comedia altamente representada, adaptada a otros medios, estudiada por mucho tiempo, y una rareza, en cuanto a su contenido se refiere, lo cierto es que su estructura plantearía, de primer momento, una evidente carencia de metateatro, pues se ha aceptado que el metateatro indica una puesta en escena (obra enmarcada) representada sobre otra puesta en escena (obra marco), lo que Hornby hubiese llamado “play within the play”, como primera posibilidad. Sin embargo, no podemos aceptar que esta afirmación indique como único fenómeno metateatral, puesto que la yuxtaposición del prefijo *meta* y “teatro” nos remiten a un segundo plano que, naturalmente, se desprende de un primero, es decir, “más allá del teatro”, del cual, sí, el “teatro en el teatro” es el más notorio.

Las otras cualidades metateatrales tienen, dentro del marco teórico aquí planteado, un argumento sostenible que evidencia que hay otros modos de bifurcar el teatro. Pueden, incluso, actuar de manera independiente o autónoma, es decir, no requieren asistir las cinco para calificar a un texto como metateatral; por su parte, podríamos decir que se desenvuelven en diversos grados. Un texto con las cinco variedades, por supuesto, tendría una gran carga metateatral frente a uno con una sola.

¹ Todavía hay un ramillete de obras que necesitan nuestra atención.

Introducción

Entonces, en los tres capítulos que comprenden esta tesis, intento responder las interrogantes en torno al metateatro en *El perro del hortelano*, procurando no descuidar los valores epistemológicos universales.

Ahora bien, *per se* el metateatro comprende un listado de conceptos a los cuales daré tratamiento: cuarta pared, *theatrum mundi*, *vita theatrum*, obra marco, obra enmarcada, transtextualidad, hipersemantividad, etcétera. La justificación consiste en dar un por qué al metateatro, es decir, proponer un significado contundente y no quedarme en la sola exposición, a saber, sin explicación. De tal modo que, por ejemplo, intentemos explicar su desdoblamiento como un parangón de nuestra realidad socialmente aceptada; de donde el teatro absorbe elementos de ella y los reinterpreta, los maquina para proponer, una vez terminada la función, una reflexión como consecuencia: “la vida es sueño, y los sueños, sueños son”. Este tipo de meditaciones, debe decirse, subsisten desde teatros clásicos hasta nuestros contemporáneos, independientemente de la novedad del término “metateatro”.

El protocolo es sencillo cuanto diverso; a) inicio con una recapitulación de opiniones diferentes sobre el concepto; b) continúo con dos capítulos de análisis: b.1) realidades teatralizadas, b.2) ficciones verosímiles. En las dos últimas, he pretendido hacer un sincretismo de realidades y ficciones con el propósito de evidenciar el intercambio de planos que desvían las *miradas* de los receptores del drama. He adaptado, asimismo, tecnicismos propios de ciencias ajenas a nuestra disciplina literarias para aclarar la interacción de lo real con lo ficticio: una *simbiosis* que conjunta ambos planos, y una *metástasis* que dispone las consecuencias de dicha conjunción; así como *inflexiones cóncavas* e *inflexiones convexas*; cóncava cuando el elemento es prestado de la realidad, y convexa cuando la ficción se sobrepone a ella, bueno, sabemos que una inflexión es una curva (el hilo del drama, para nuestros intereses).

Introducción

Así, en tanto al juego de realidades y ficciones, nuestra exploración abarca indagaciones sobre asuntos históricos y literarios. De los primeros, haremos caso de historiadores oriundos del asunto o personajes citados, que nos den seña de la relación directa y justificada del elemento tomado en la comedia barroca; por su parte, en los literarios perseguiremos las pistas paremiológicas, mitológicas y teológicas que sean necesarias para resignificar el texto lopeveguesco. Así también, la contemporaneidad de Lope asiste con la crítica de sus coetáneos; cuando la cita sea a la obra o autor, se tomará como elemento prestado de la realidad, mientras que, cuando hablemos del contenido y estilo, estaremos consintiendo un elemento ficticio (parodia, pastiche, etcétera).

Del mismo modo, requeriremos de otra disciplina más *ad hoc* a la nuestra, la retórica. Ésta, en cuanto a su tercera operación, nos permite identificar las trampillas que Lope usó en su obra para amplificar la atención y la carga metateatral en *El hortelano*. Las *figurae elocutionis* nunca son prestadas, pese a su automatización, es decir, a las fórmulas establecidas en los Siglos de Oro. Dicho esto, no perderemos de vista el propio precepto de Lope, pues la construcción de muchas de sus comedias, y *El perro del hortelano*, sobre todo, obedecen a sus estimaciones ahí planteadas.

Ahora bien, las evocaciones, en tanto “salidas del texto”, se realizarán con base en las apreciaciones de Gerard Genette; y los hipotextos serán identificados a partir de bibliotecas mitológicas, como la de Ovidio o la de Apolodoro de Atenas, por mencionar algunos. Dicho de otro modo, los transtextos son recursos asequibles para generar metateatros.

Después de desahogar todos los argumentos de la presente, sucederá un comentario sobre la posible recepción de la obra metateatral. De tal modo que se identifiquen las canalizaciones histriónicas postlectura o postpuesta en escena.

Antes, hablamos sobre *miradas*, verbo óptico que involucra la atención del receptor del drama y de donde se desglosan los términos de mirante y archimirante.

Introducción

El perro del hortelano, en cuanto metateatro, agudiza el nervio óptico de sus receptores, obligándolo a *ver más allá (meta)* de lo que pudiese comprender en primeras líneas o en lecturas inmediatas. Es, pues, que deben atravesarse los tejidos del texto para poder leer detrás de las líneas. Sin perseguir una intencionalidad del autor, sino una intencionalidad de la obra, como un ente autónomo que se defiende *per se*, y cuyas letras se justifican por su contenido mismo.

Visto así, cuanto Lope decide finalizar su obra a través de Tristán, estaremos en los terrenos de la conciencia y la autoconciencia.

Los términos *supra* concilian un histrionismo incluso en los espectadores; pues, técnicamente, un personaje los acecha, les habla y les pide menesteres. Éste es el final de la tesis, donde plantearemos una recepción crítica por parte de los lectores y los espectadores, cuya especulación principal será verlos como avatares del teatro.

Para ir cerrando el preámbulo, dispongo las líneas en virtud, no sólo de seguir las indicaciones de Richard Hornby, por el contrario, para poner en juicio sus apreciaciones y la aplicabilidad de su teoría, ya veterana, en nuestros días. De tal modo que anexaré algunos comentarios a manera de complemento que innoven la propuesta, pero sin reformarla.

Finalmente, cabe señalar que estaré citando por la edición de Mauro Armiño (2016).

Una vez dicho todo, como anfitrión de esta tesis, cedo al lector asistir sus propios juicios sobre tan modesto documento.

CAPÍTULO I. REFLEXIONES SOBRE METATEATRALIDAD

I.1. Construcción del término “metateatro”

Para introducir al lector al espacio dentro del asunto de este estudio, a saber, el metateatro, propongo iniciar, como todo, desde el principio. Así, vemos el génesis de la composición «metateatro» a partir de dos vocablos: meta (del griego *μετά*: más allá o después, de otro modo, entre) y teatro (del latín *theātrum*, tomado del griego *théatron* íd., derivado de *theáomai*: yo miro, contemplo,² concluyéndose: contemplar de otro modo o más allá de lo que se mira; según pienso. Ahora bien, a partir de esta definición —bastante breve e incompleta, por supuesto— puede delimitarse una interrogante: ¿qué se mira?

En la segunda mitad del siglo XX la crítica comenzó a preocuparse por un fenómeno que predominó en el teatro aurisecular: el metateatro, o bien, visto desde aquellos siglos: el *theatrum mundi*. El primero fue el neoyorquino Lionel Abel, quien en 1963 explicó en su famosa obra *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* su percepción en torno al «metateatro». Dijo que se trataba de

theatre 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... unlike figures in tragedy, they are aware of their own theatricality.³

² Vid. Joan Corominas, “Teatro”, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. 3ª ed. Madrid: Gredos, 1987, p. 560.

³ Lionel Abel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. Nueva York: Hill and Wang, 1963, p. 60.

Capítulo I

Esta primera definición incubada por el estadounidense permitió concebir nuevas percepciones en torno al teatro, en específico al del Siglo de Oro; sin embargo, en tanto primogénita, aún hacía criterios no lo suficientemente concretados para evitar la ambigüedad; halló, por consecuencia, la desaprobación de la crítica. Richard Hornby, por ejemplo, pensaba que la propuesta de Abel no era lo suficientemente clara;⁴ Chaterine Larson, por su parte, constató que

sus definiciones son a la vez demasiado amplias y demasiado estrechas [...] se concentró más en describir una nueva forma dramática, la que no era ni la tragedia, ni la comedia, ni la tragicomedia; no le interesaban tanto las múltiples maneras en las que el metateatro se manifestaba en el texto dramático y en el *mise-en-scéne*, y tampoco se concentró en los efectos que el fenómeno produce en el lector o espectador.⁵

Así también le pareció a Alfredo Rodríguez López-Vázquez, argumentando que

el concepto de ‘metateatro’, tal y como lo expone Abel, es, sin duda, una aportación fructífera en cuanto a la interpretación de las obras teatrales, pero más controvertida en cuanto al análisis, ya que se trata de un concepto insuficientemente definido.⁶

En menos de una década, después de la publicación del trabajo de Abel, otro estadounidense anunció una nueva forma de entender el metateatro, hablo de James Calderwood.

⁴ “Lionel Abel’s seminal book, *Metatheatre*, although original and striking, is actually a collection of only loosely connected essays, of which only about half actually deal with metatheatre—which is never clearly defined”. Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg: Buckell University Press, 1986, p. 31.

⁵ Catherine Larson, “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”, en Antonio Vilanova (coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, (Tomo 2): Barcelona, PPU, 1992, p. 1014.

⁶ Alfredo Rodríguez López-Vázquez, “Epitheatro, hipotheatro y metateatro en el Siglo de Oro”, *Teatro de palabras*. 5, (2011), p. 158.

Capítulo I

Calderwood rechazó por completo la idea de Abel, incluso se mostró indeciso con la prefijación “meta”; no obstante, consideró que utilizar el término era una posibilidad para explicar lo que él tenía en mente, entre tantas cosas: separar los términos metateatro y metadrama: “my notion of metadrama subsume that of metatheatre; the later would then become a species of metadrama devoted to exploring the nature of contextual form and the function of aesthetic distancing”.⁷ La noción que Calderwood exploró en su análisis de varias obras de Shakespeare fue que el metadrama se manifestaba a partir del diálogo de las obras de Shakespeare sobre ellas mismas: “the more general argument of this book is that Shakespeare’s plays are not only about various moral, social, political, and other thematic issues with which critics have so long and quite properly been busy but also about Shakespeare’s plays”.⁸ A esta percepción del metadrama, Patrice Pavis la llamó “imagen de la recepción de la obra”,⁹ y la constató como acepción de metateatro y no, como lo planteó Calderwood, de metadrama.

Por su parte, Richard Hornby, dadas las ambigüedades de Abel, propuso su propia definición de metateatro,¹⁰ así, pues, expuso que “can be defined as drama about drama; it occurs whenever the subject of a play turns out to be, in some sense, drama itself”.¹¹ Visto, de algún modo, como la dramatización tanto explícita (*v.g.* el teatro en el teatro) o implícita (*v.g.* alegorías). Además, este autor constató un

⁷ James Calderwood, *Shakespearean Metadrama: The Argument of de Play in Titus Andronicus, Love’s Labour’s Lost, Romeo and Juliet, A Midsummer Night’s Dream, and Richard II*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1971, p. 5.

⁸ *Idem*.

⁹ “De modo más general, cualquier obra puede ser analizada según la actitud de su autor respecto del lenguaje y respecto a su propia producción: esta actitud es siempre detectable en la obra y, a veces, el autor es tan consciente de ello que lo *tematiza* hasta el punto de convertirlo en uno de los principales motores de su escritura y de estructurar su obra en función de esta tensión metacrítica y metateatral”. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998, p. 289.

¹⁰ Dadas las recientes investigaciones sobre el metateatro, había poca distinción entre éste y el metadrama.

¹¹ Richard Hornby, *Drama...* p. 31.

panorama más descriptivo de la forma de analizar el metateatro; pues delimitó cinco variedades metateatrales que pueden presentarse en un texto dramático: 1) the play within the play; 2) the ceremony within the play; 3) role playing within the role; 4) Literary and real-life reference; y 5) Self reference.¹² Con estas variedades, la consecuencia de la metateatralidad, la autoconciencia, resultaba una posibilidad más fértil y comprensible que se adecuaba a varios subgéneros dramáticos, alejándose de la monotonía del análisis de las tragedias como así lo hicieron Abel y Calderwood.¹³

Patrice Pavis, en su celeberrimo *Dictionnaire du théâtre* (1996), también escribió su punto de vista respecto al metateatro, lo explicó como el “Teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí mismo, se «autorrepresenta»”.¹⁴ Esta autorrepresentación lleva inserta la autorreflexibilidad de la obra, concepto definido también por Pavis:

Quando un texto dramático o de otro tipo, cuando una puesta en escena o una performance hacen referencia a sí mismas, son autorreflexivas (autorreferenciales, se dice también). Esta referencia puede tener que ver con la ficción de la obra (en cuyo caso se habla de metaficción), con su construcción (y deconstrucción), o con su temática (alusión, teatro dentro del teatro).¹⁵

Además, Pavis incluye en el *Dictionnaire du théâtre* cuatro acepciones de metateatro: 1) teatro en el teatro; 2) imagen de la recepción de la obra (que,

¹² Vid. *ibid.*, 32.

¹³ Sobre esto, Catherine Larson agregó que la propuesta de Hornby permitía, como no lo hizo Abel, entender las consecuencias del fenómeno metateatral en los receptores: “Según Hornby, el metadrama causa que el público «vea doble», que reconozca en un nivel consciente que mira un drama sobre el drama”. Larson, Catherine, p. 1015.

¹⁴ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro...*, p. 288.

¹⁵ Patrice Pavis. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Trad. de Magaly Mugercia. 1ª ed. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas y Paso del Gato, 2016, p. 48

recordemos, retomó de Calderwood); 3) conciencia de la enunciación, y 4) puesta en escena del trabajo teatral de la puesta en escena. Estos incisos bien podrían tomarse —análogamente— como variedades metateatrales tal cual lo hizo Richard Hornby.

En 1989, aunque ya la he citado, Catherine Larson leyó una ponencia en el “X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas”, en Barcelona. Ahí había expresado que los estudios circundantes al metateatro todavía necesitaban de la atención de la crítica.¹⁶ Me parece sensato apuntar que dicha atención, poco más de tres décadas después, se sigue requiriendo. Podemos, en el siglo XXI, comprender las generalidades, lo básico del metateatro, incluso hacer, dependiendo la postura, su distinción con el metadrama. Pero aún no se concretan —a mi parecer— los alcances limítrofes que impidan hacer una mala exégesis del texto dramático.

Catherine Larson y Lillian von der Walde Moheno concuerdan, a pesar de la lejanía temporal de sus discursos, que por metateatro debe entenderse en su sentido más restringido: “el drama sobre el drama”¹⁷ o “una representación inserta en otra”.¹⁸ Empero, más allá de esa restricción hay un panorama, si bien no complejo, sí de adecuada atención.

Alfredo Hermenegildo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano formularon una teoría sobre los mirantes, que Lillian von der Walde retoma en su estudio sobre *El retablo de las maravillas* (2017). Hermenegildo planteó dos funciones del metateatro a modo de fórmulas: TeT (teatro en el teatro) y TsT (teatro sobre el teatro). En el caso del TeT para estudiar el fenómeno metateatral en los textos dramáticos, se debe, en sus palabras, existir:

¹⁶ Vid. Catherine Larson, p. 1019.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1014.

¹⁸ Lillian von der Walde Moheno, “«El retablo de las maravillas» de Cervantes: construcción metateatral y principio de realidad”, en Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española*. Corral de Comedias 39. Cuenca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, p. 355.

Capítulo I

- un mirado, es decir, el personaje de la obra enmarcada
- y un mirante, es decir, el personaje de la obra marco, que tiene la convicción de ser el espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos.¹⁹

Y a esto se añade un “archimirante” (el público espectador); esta ecuación bien lo explicó Lillian von der Walde de la siguiente manera: “los espectadores ficcionales de la obra insertada son a la vez actores de la misma, de tal suerte que hay un empalme entre las ficciones de «mirados» y «mirantes» en los personajes, como bien lo entiende el receptor externo”,²⁰ es decir, el archimirante mira a los mirantes que miran a los mirados: el espectador mira a los espectadores ficticios que miran a los actores de la obra dramática insertada en la obra dramática. Por su parte, TsT “es la reflexión misma sobre el hecho teatral y su historia, la teatralidad, los mecanismos que rigen la escena”.²¹

Por otra parte, José-Luis García Barrientos, quien, por cierto, desaprobó varias de las propuestas de Richard Hornby,²² fragmentó —a mi parecer— de manera más notable y clara el metadrama y el metateatro. Esta fragmentación surgió a partir de los niveles narrativos planteados por Genette (extradiegético, intradiegético y metadiegético), y sirviéndose de ello, Barrientos los adecuó y reestructuró para explicarse e identificarse en un contexto dramático. Estos niveles, por tal, son dramáticos: metadiégesis, metadrama y metateatro.

¹⁹ Alfredo Hermenegildo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano, “Más allá de la ficción teatral: el metateatro”, *Teatro de palabras*, 5, 2011, p. 11.

²⁰ Lillian von der Walde Moheno, “El retablo...”, p. 355.

²¹ Alfredo Hermenegildo, “Sombras escénicas de la realidad de la ficción: el teatro de Cervantes”, *El escritor y la escena : actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (1998, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, p. 46.

²² Especialmente en “the ceremony within the play”, Barrientos no encontró nada de metateatro. *Vid.* José-Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, 2012, p. 281.

Capítulo I

Por «metateatro», García Barrientos entendió “a la forma genuina del ‘teatro en el teatro’ que implica una puesta teatral dentro de otra (un actor real representando a un actor teatral representando a un personaje dramático)”,²³ planteamiento que obedece a la fórmula TeT de Hermenegildo o “the play within the play” de Hornby, etc. Por «metateatro» entendió

un concepto más amplio, que incluye el anterior, pero que lo rebasa en todas aquellas manifestaciones en que el drama secundario, interno o de segundo grado se escenifica efectivamente, pero no se presenta como producida como una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un ‘narrador’, etc.²⁴

Y por «metadiégesis» se referiría a una “fábula secundaria, un argumento de segundo grado o historia dentro de otra historia”²⁵.

Además de esto, García Barrientos también determinó tres planos dramáticos: el extradramático, el intradramático y el metadramático:

El nivel *extradramático* equivale al plano escénico (real, representante), el nivel *intradramático* al plano diegético (ficticio, representado), y el *metadramático* al drama dentro del drama. Y la lógica de los niveles se puede formular así: la escenificación de un drama primario es por definición extradramática, como la escenificación de un drama secundario (metadrama) es por definición intradramática, etcétera.²⁶

Aquí hacemos la distinción entre metateatro y metadrama. Aunque el segundo requiere de una representación secundaria, pero en segundo grado, es decir, no involucra una puesta en escena, sino, más bien, la simulación de un sueño o un

²³ *Ibid.*, p. 278.

²⁴ *Ibid.*, p. 279.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Ibid.* p. 277.

Capítulo I

recuerdo.²⁷ De hecho, incluso desde el ámbito etimológico, “drama” a diferencia de “teatro”, se deriva de “*drâma*, -atos, ‘acción, ‘pieza teatral (deriv. de *drâo* ‘yo obro’, ‘yo hago’)”²⁸. Y aunque ya dijimos que lo uno (el metadrama) se desprende del otro (metateatro), distan también en el tipo de efecto, porque mientras el metateatro propone una contemplación de los planos, el metadrama se concentra más en la *breve* acción. El metadrama tiene una duración limitada por la escena, mientras que el metateatro dura lo que la comedia y su efecto mismo (*theatrum mundi*; ruptura de la cuarta pared, etc.) prolonguen.

Ximena Gómez Goyzueta consideró que la propuesta de García Barrientos era sustancial para abrir el horizonte de expectativas. Entendió a partir de él que la metateatralidad (específicamente, la que se manifestaba en el Barroco español)

tiene dos modos de ser: el dramático, cuyas técnicas son el metateatro, el metadrama, y la metadiégesis; así como el especulativo, que corresponde a la tematización de éstos a la luz del tópico del *theatrum mundi* y que, en un momento dado, puede tomar forma en la estructura del drama.²⁹

Por de pronto, me parece que las distintas posturas que circulan alrededor del metateatro, si bien las enriquecen, siguen ampliando el término a más posibilidades de análisis. El avance de los estudios metadramáticos se han ampliado, según Hermenegildo, Rubiera y Serrano, pues estos abundan; empero, la definición sigue, desde cómo lo veo, un tanto turbia, es decir, sin esclarecer sus límites. Adrián Fernández mencionó que el metateatro actúa como un comodín “para definir las estructuras de niveles y fenómenos de la ruptura de la cuarta pared”.³⁰ Mi

²⁷ Vid. *Ibid.*, p. 278.

²⁸ Joan Corominas, “Drama”, p. 221.

²⁹ Ximena Gómez Goyzueta, “Metateatralidad y recepción en el texto dramático del teatro español Barroco, *Revista de artes escénicas y performatividad*, 15, (abril-septiembre 2019), p. 73.

³⁰ Adrián Fernández, “Dos entremeces «auditivos» y sus niveles: hacia un metateatro visual”, *Edad de Oro*, XXXIV, (2015), p. 146.

interpretación es la siguiente: de alguna forma, pese al crítico en cuya afinidad más se tenga, la ruptura de la cuarta pared³¹ debe ejecutarse en la medida que el espectador reconozca, a partir del metateatro, la confluencia entre la realidad y la ficción. Goyzueta separa a los espectadores en individuos y comunidades, a saber, los sujetos psicoanalítico, percibiente, cognitivo y sociológico, colectivo, empírico,³² respectivamente.

En su *Breve diccionario de términos literarios*, Demetrio Estébanez Calderón también definió metateatro; a mi parecer, un poco escueto, pero que resume varios de los planteamientos expuestos en líneas precedentes.

[...] Término —dice Estébanez— con el que suele designarse una serie de obras dramáticas en las que el tema central es la tesis de que el mundo es un escenario donde se desarrolla el gran drama de la vida humana [...] En la actualidad se incluye también bajo esta denominación todo el trabajo de reflexión y elaboración de la «puesta en escena», que implica una interpretación del texto dramático en todos sus aspectos: espacio, personajes, gestos, dispositivo escénico, etc.³³

En la primera parte de esta definición retomó la hipótesis de Abel, sobre el *theatrum mundi*, con énfasis, según veo, en la obra calderoniana de *El gran teatro del mundo*. En la segunda, algunas consideraciones de Hornby en cuanto a “the ceremony within the play” y a Pavis con la “puesta en escena del trabajo teatral de la puesta en escena”. Me pareció importante citar esta definición, quizás la menos elaborada —y no por ello digo que sea mala— de las que he citado, para ejemplificar, de manera más concreta y clara: la versatilidad del término. Aún falta mi definición,

³¹ De la cual hablaré en posterior.

³² Tarea que nos deja Ximena Gómez Goyzueta.

³³ Demetrio Estébanez Calderón, *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2000, p. 316.

que le haré saber al lector, en cuanto exponga y argumente otros temas que me parecen importantes de discutir.

I.2. La metáfora del teatro

La metateatralidad surge como la dialéctica entre la ficción y la realidad. A partir de la teoría de los mirados y los mirantes, que he retomado de Alfredo Hermenegildo, entendemos una estructura orgánica para la manifestación del metateatro. En términos generales: la concatenación de miradas: el archimirante que ve al mirante que ve al mirado.

La situación aquí es ¿qué es lo que mira el archimirante? Si bien, la respuesta inmediata podría ser el espectáculo construido por los mirados. Sucede que hay, pues, un embrollo un poco más complejo, me refiero a la “anagnórisis”, toma de conciencia donde el espectador/lector resuelve el conflicto de la obra enmarcada para asociarlo a su realidad circundante, es decir, hace una suerte de paralelismo con la obra representada o el texto dramático y su contexto, *v. g.* los roles que cada uno ejecutan en la cotidianidad, tal como los personajes en las obras.

Por lo anterior, se construye el concepto de “la cuarta pared”, atribuido a Denise Diderot. La invitación de Diderot es la siguiente: “imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas”,³⁴ en otras palabras, “la cuarta pared” se construye a partir de la arquitectura de un escenario, el espectador/lector/archimirante³⁵ desde su posición sólo puede ver tres paredes: las dos laterales y la trasera de un escenario. *Le grand mur* es donde se suscita la representación de la obra, el espectáculo que posiciona la visión inmediata

³⁴ Denis Diderot, *Entretiens sur Le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, ed. Jean Goldzink. Paris: GF Flammarion, 2005, pp. 210-211.

³⁵ A partir de ahora, usaré los términos como sinónimos.

del espectador: un muro ficticio, la edificación de una pared invisible, intangible: el limbo entre la realidad y la ficción, que viaja por el péndulo de conciencia del archimirante, y que por ésta misma, se rompe, ocasionando el viaje entre la realidad y la ficción. De ahí que surjan las alegorías del *theatrum mundi*, el gran escenario del mundo, la vida es sueño, entre otras, puesto que el espacio ficticio se combina con el real, de tal modo que los archimirantes se vuelven personajes de la vida; la vida es un sueño: la vida no es real, es una “sombra, una ficción”.³⁶

Por otra parte, los personajes de un texto literario pueden manifestar —en sí mismos— conciencia, cuya actitud, de hecho, se le conoce como “autoconciencia”. Como habría referido Lionel Abel, los personajes son conscientes de su propia teatralidad³⁷; por ejemplo a) Segismundo, en su famoso monólogo³⁸ de *La vida es sueño*:

¿Qué es la vida? Un frenesí
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.³⁹ (vv.1197-1202)

³⁶ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid: Espasa-Calpe, 1997, p. 157.

³⁷ Primer elemento-base de los metateatros que también retoma Carlos Arturo Arboleda: “Los personajes conciben al mundo como algo teatral”. Carlos Arturo Arboleda, *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, p. 37.

³⁸ Aunque la advertencia de Basilio en los versos 543-546 funciona, igual, como mecanismo metateatral: “mira bien lo que te advierto/ que seas humilde y blando,/ porque quizás estás soñando,/ aunque ves que estás despierto.” *Ibid.* p. 72. De forma más explícita, incluso, funcionan los versos 1087-1089: “Salga a la anchurosa plaza/ del gran teatro del mundo/ este valor sin segundo”. *Ibid.*, p. 89. No obstante, en las palabras de Ernst Robert Curtius, “Toda la obra de Calderón tiene la dimensión de un teatro universal, en cuanto a que sus personajes se mueven ante un trasfondo cósmico”. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina I*. Trads. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. Ciudad de México: FCE, 2017, p. 208.

³⁹ *Ibid.*, p. 93.

Capítulo I

b) O Antonio en *El mercader de Venecia*:

Yo no tengo al mundo más lo que es, Graciano:
un escenario donde cada uno
representa un papel, y es triste el mío.⁴⁰

Y, para Carlos Arturo Arboleda, son los personajes cervantinos quienes gozan de mayores niveles de autoconciencia, *ergo*, hay mayor frecuencia, en los textos de Miguel de Cervantes Saavedra, de rasgos de metateatralidad, por supuesto, haciendo énfasis en su obra maestra *Don Quijote de la Mancha*.⁴¹ Según la hipótesis de Arboleda, la locura de Don Quijote no es más que la actuación de Quijada/Quesada/Quejana, quien interpreta a un viejo loco⁴² que quería

[...] hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama.⁴³

Don Quijote, así como Segismundo y Antonio, manifestó su circunstancia y la circunstancia del texto, es decir, la ficción, que acomete, asimismo, a la conciencia del lector/espectador a saber de su propia circunstancia y la circunstancia de la vida, es decir, la realidad. Don Quijote expresó:

⁴⁰ William Shakespeare, *El mercader de Venecia*. Trad. de Ma. Enriqueta González Padilla. Ciudad de México: UNAM, 1997, p. 53.

⁴¹ "Los textos dramáticos dentro del *Quijote* son reflexivos ya que de una manera abierta llaman al lector a que centre su atención no sólo en el texto, sino en la manera como se está produciendo dicho texto". Carlos Arturo Arboleda, p. 45.

⁴² Para Arboleda "lo que parece 'locura' es en el fondo una entrega absoluta a otra vida". *Ibid.*, p. 47.

⁴³ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de la Mancha I*, ed. Florencio Sevilla. Guanajuato: Museo Iconográfico del Quijote, 2010, p. 21.

Capítulo I

—¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a la luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera? [...] —Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas para memoria en lo futuro. ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia, ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras!⁴⁴

Todo lo anterior es, pues, la manifestación de la conciencia en dos planos: ficción y realidad en personajes y espectadores, respectivamente. Ver la vida como teatralizada es un grado de conciencia elevado, asociar los elementos representados en un drama para ya verlos “no sólo en el teatro sino también en toda la tragedia y la comedia de la vida”.⁴⁵ Ahora conviene hablar de algunos efectos que proceden del metateatro.

Ya observadas las metáforas del teatro, a saber, la cuarta pared y el *theatrum mundi*. Debemos puntualizar sobre el carácter reflexivo y autorreflexivo que se estimula a partir del metateatro.

A juicio de Carlos Arturo Arboleda el metateatro obliga a “concebirse a sí mismo y de interpretar el mundo que el hombre moderno va adquiriendo”.⁴⁶ Se establece un mecanismo psicológico en que el espectador si bien asocia lo que se representa con su contexto real, al mismo tiempo “se sumerge en la fantasía”.⁴⁷ Es decir, existe una suerte de trance, donde la expectación provoca el diálogo —no necesariamente hablado.⁴⁸ Arboleda, de hecho, planteó una sexta forma en la que el metateatro

⁴⁴*Ibid.*, pp. 24-25.

⁴⁵ Platón, *Filebo*, 93b.

⁴⁶ Carlos Arturo Arboleda, p. 8.

⁴⁷ Carmen Leñero, *Del faro al foro: la imaginación novelesca frente a la imaginación teatral*. Ciudad de México: UNAM, 2016, p. 137.

⁴⁸ Porque no es que exista una alternancia del habla entre el espectador y los actores/personajes, más bien, se efectúa una comunicación de empatía y comprensión entre los sucesos del drama que toma la atención del espectador y procesa, por decirlo así, el mensaje que se externa.

podría manifestarse, sexta en relación con las cinco que Hornby propuso. Arturo Arboleda considera la improvisación como una forma más:

En el mismo instante en que un actor recurre a la improvisación está haciendo uso del modelo reflexivo. En este preciso momento se da una dualidad, un desdoblamiento de su accionar; por un lado tenemos al actor, al «*dramatis personae*» y por otro lado tenemos el nuevo rol que este actor espontáneamente crea a través de su improvisación.⁴⁹

Según nos explica después Arboleda, la espontaneidad en la improvisación induce la comunicación entre los espectadores y los actores a partir de la descodificación de un metalenguaje. El esquema que propone este autor es el siguiente: “*Un lenguaje A’ que reflexiona sobre un lenguaje A*”.⁵⁰ Mi interpretación es: la improvisación, por su naturaleza fortuita, implica la adición de elementos propios de la conciencia del actor, en relación, por supuesto, con el personaje que interpreta; el espectador debe, en consecuencia, comprender los giros que el actor improvisa, y esta comprensión ocasiona la adecuación de la ficción del actor/personaje a la realidad del espectador/lector/archimirante.

Estamos, pues, ante una ilusión: un efecto de realidad. Ambos conceptos los abordaré, naturalmente, para la continua interpretación de la metáfora de la vida.

De acuerdo con Patrice Pavis “hay ilusión teatral cuando tomamos por real y verdadero aquello que no es más que una ficción”.⁵¹ Debo insistir en que la psicología del espectador influye en el intervalo de la realidad a la ficción para interpretar el mundo que gira en torno suyo, o el mal social que refleja la obra metateatral.⁵² Demetrio Estébanez, por su parte, llamó ilusión al “autoengaño

⁴⁹ Carlos Arturo Arboleda, p. 25.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 28

⁵¹ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro...*, p. 243.

⁵² Arboleda consideró que los metateatros reflejaban males sociales: “la pieza encuadrada (TEXTO 2), refleja irónicamente la situación desarrollada en la escena encuadrante (TEXTO 1)”. Carlos Arturo Arboleda, p. 38.

consciente aceptado por los espectadores que asisten a una representación dramática dispuestos a tomar como realidad lo que es mera imitación de un acontecimiento o situación de vida”;⁵³ bajo esta definición —un poco más acertada, me parece— la ilusión forma parte de la conciencia del espectador porque es verosímil,⁵⁴ el grado de reconocimiento de la ficción teatral se pierde, porque como he intentado explicar, la pared entre la representación y los espectadores se fractura.

En su sentido más técnico, la ilusión, en virtud del objeto de este estudio, obliga

[...] al público asistente a la puesta en escena a notar el intencionado fenómeno metateatral, y así es posible indicar que, en la comedia, la reduplicación se vuelve explícito juego dramático en cuanto que, desde la perspectiva de la recepción, se observa la aparición de una suerte de teatro (la ilusoria fábula de la ‘prueba’) dentro del teatro (otra fábula ilusoria, que es la ‘realidad’ en la ficción: el marco).⁵⁵

Este juego metateatral, donde el espectador desentraña la dinámica de marcos existentes en una puesta en escena o en el texto dramático, vincula, poco a poco, la ficción con la realidad y viceversa. Se exige una agudeza de los sentidos en una sensibilidad que —como he reiterado— provoque la anagnórisis ante un efecto de realidad, es decir, ver que “el mundo representado corresponde perfectamente a los esquemas ideológicos con lo que vemos y, en consecuencia, consideramos que tales esquemas son naturales y universales”.⁵⁶ Entiendo y retomo de esto el concepto de

⁵³ Demetrio Estébanez Calderón, p. 253.

⁵⁴ Naftole Bujvald es detractor de asociar directamente la vida con el teatro: “No es ningún cumplido tildar una obra de *retrato fiel* de la vida”. Naftole Bujvald, *Teatro*. Trad. de Malkah Rabell. Ciudad de México: Escenología, 2011, p. 51. Sin embargo, argumenta que debe haber cierta lógica entre lo que el dramaturgo dispone en relación con la realidad “En tanto el dramaturgo no puede fiarse de una copia de la realidad, tampoco puede permitirse pasar más allá de la autenticidad del pensamiento, de la conducta y del sentimiento humanos”. *Ibid.* 52.

⁵⁵ Lillian von der Walde Moheno, “La estructura dramática de *La prueba de las promesas* de Ruiz de Alarcón”, en *Teatro de palabras*, I, 2001, p. 204.

⁵⁶ Patrice Pavis, *Diccionario del teatro...* p. 156.

desautomatización⁵⁷ de Sklovski, puesto que el espectador se desprende de su monotonía que ciega su vida misma —como si no la viviera— y a partir de una obra de arte, en este caso el teatro, comienza a comprenderla, quizás como un acontecimiento social, como refiere Carmen Leñero:

Siendo un acontecimiento social el teatro exige al espectador presencia y atención, para que *vea* y de paso *escuche* lo que se hace suceder frente a él. Le ofrece participar, si bien mediana e indirectamente, de dicho acontecimiento [...] sin menoscabo de su integridad física y psicológica, por muy violento o crudo que pueda resultar lo que se le muestra.⁵⁸

Por eso, la metáfora del teatro, es decir, la vida teatralizada: el gran escenario del mundo marca su verosimilitud a partir del reconocimiento de los elementos que componen la obra teatral. Me parece que Don Quijote explica, de forma más detallada, la asociación entre el teatro y la vida; en su autoconciencia, pues, enuncia a su fiel escudero, Sancho Panza, lo siguiente:

—Así es verdad —replicó Don Quijote—, porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que tenemos de ser como la comedia y los comediantes. Si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y, acabada la comedia y desnudándose los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales [...] acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y,

⁵⁷ “El arte [...] se opone a la automatización porque es percibido como vida. En efecto, las expresiones del artista nos procuran la experiencia del devenir del objeto, la vivencia de estrenar el lenguaje y de inaugurar el mundo, de registrarlo por primera vez en la conciencia, de conocerlo...” Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México: Porrúa, 2013, p. 134.

⁵⁸ Carmen Leñero, p. 140.

Capítulo I

finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero, en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferencian, y quedan iguales en sepultura.⁵⁹

Es verdad que el texto dramático y la representación teatral se valen de mecanismos que exhortan la ruptura de la cuarta pared: el aparte, los monólogos y soliloquios, etcétera, en los que, por estas mismas causas, parezca increíblemente acertada la afirmación de Carmen Leñero sobre no leer al mundo, sino habitarlo.⁶⁰

A diferencia de la lírica y la narrativa, es el teatro el género literario que más puede retratar la condición del hombre y la esfera que lo rodea; así la narrativa plantea extensas descripciones, “la única expresión posible de una poesía que quiera representar la existencia humana en su relación con el universo es el teatro”.⁶¹ Por ello, y a juicio de Naftole Bujvald,

Una novela o un relato narra acerca de gente; en una obra teatral la gente habla por sí misma. En un relato el autor puede hablar con voz propia, expresar opiniones y acotaciones sobre los personajes. En una obra teatral, el escritor rara vez habla en su propio nombre. Los personajes de un relato toman consistencia en nuestra fantasía en cuanto creamos en nuestro fuero interno las imágenes de esos personajes; en el teatro toman consistencia en el escenario, ante nuestra vista.⁶²

Me permito esta afirmación por dos motivos; el primero para contrastar el grado de metateatralidad que predomina en el género dramático más que en los otros dos; el segundo porque me parece sumamente interesante los planteamientos de Bujvald sobre “nuestra fantasía”, “fuero interno”, “ante nuestra vista”, puesto que resume, de algún modo, el proceso metateatral. Yo lo ordenaría así, con base en todo lo dicho: la representación teatral, en función de cualquier variante metateatral, sucede ante

⁵⁹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote...*, p. 378.

⁶⁰ *Vid.* Carmen Leñero, p. 11.

⁶¹ Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina I...* p. 209

⁶² Naftole Bujvald, p. 38.

la mirada del espectador (archimirante) que ordena los acontecimientos frente a él, los asocia a través de su psicología y condición social, y los reordena para hacer el intervalo realidad-ficción, en otras palabras, funciona la metáfora del *theatrum mundi*.

En resumen, la metáfora o metáforas del teatro son consecuencias del fenómeno metateatral. El *theatrum mundi* “coloca al espectador en un lugar problemático: el de la confrontación consigo mismo y con la sociedad que lo rodea”.⁶³ Si bien las opiniones de Naftole Bujvald no fueron positivas sobre el retrato de la realidad en el teatro, a mi modo de ver, el teatro, fuera de toda intencionalidad de “retratar”, sí se apega a la representación de la vida, en un efecto de realidad. La metáfora del teatro funciona para expandir el escenario de la representación a un escenario más grande: el del mundo, formándose una suerte de péndulo donde se esquematiza el vaivén de la ficción-realidad y realidad-ficción, y el dramaturgo del gran teatro del mundo, si atendemos a Calderón de la Barca, es Dios. Estamos, pues —si se me permite el término de la ciencia biológica— ante una simbiosis de la ficción de literatura con nuestra vida y realidad... Cierro este tema con un epigrama de Paladas:

Σχηνή πᾶς ὁ βίος καὶ παίγνιον. ἢ μάθε παίζειν
τὴν σπουδὴν μεταθείς, ἢ φέρε τὰς ὀδύνας.⁶⁴

⁶³ Carme Leñero, p. 147.

⁶⁴ “Teatro y juego es toda la vida: renuncia a lo serio/ y aprende tu papel, o sufre los dolores”. AP, X, 72. Traducción de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, en Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina I*, p. 204.

I.3. *Mosaïque de citations*: transtextualidad y metateatralidad

Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.

JULIA KRISTEVA, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*

Gérard Genette clasificó en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1962) cinco tipos de transtextualidad (trascendencia textual del texto): intertextualidad, paratexto, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Las cinco interactúan en una suerte de comunicación y reciprocidad.⁶⁵ En lo concerniente a esta investigación, cada tipo será explicado de forma orgánica.

Intertextualidad. De los cinco tipos de transtextualidad es el más amplio de explicar. En sentido general se trata de la “[...] relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”.⁶⁶ La intertextualidad se puede manifestar por cita, plagio, alusión, y en todas estas es la memoria del archimirante lo que evoca el fenómeno intertextual de una obra literaria; el acervo bibliográfico o la experiencia lectora del archimirante es el nexo (o redes, en términos de Julia Kristeva) para con otras obras de la literatura universal. Esto sucede consciente o inconscientemente; el autor puede citar de forma directa una obra o un personaje de la misma, Bernal Díaz del Castillo, por ejemplo, refiere al *Amadís de Gaula*:

⁶⁵ Vid. Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989, p. 17.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 10.

Capítulo I

Y desde vimos tantas cibdades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblazones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de *Amadís*, por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto.⁶⁷

Un ejercicio más extenso de intertextualidad por citación, se hace a través del personaje Sempronio, en *La Celestina*, cuando alecciona a Calisto:⁶⁸

SEMPRONIO. ¿Excozióte? Lee los ystoriales, estudia los filósofos, mira los poetas. Llenos están los libros de sus viles y malos exemplos y de las caídas que levaron los que en algo como tú las reputaron. Oye a Salomón, do dize que las mugeres y el vino haze a los hombres renegar.⁶⁹ Conséjate con Séneca⁷⁰ y verás en qué las tiene. Escucha al Aristóteles,⁷¹ mira a Bernardo.⁷²

⁶⁷ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Guillermo Serés. Madrid: RAE, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2011, p. 271.

⁶⁸ Las alusiones a continuación expresas las retomo de Peter E. Russell en su edición de *La Celestina*, salvo alguna excepción que aclaro en otras supranotas; hago aportaciones, por otra parte, en la descripción de las citas textuales. La supranota 70 es mía.

⁶⁹ En el libro de *Eclesiástico* atribuido a Salomón, puede leerse: “Vino y mujeres trastornan a los cuerdos, quien anda con prostitutas se hace temerario”. *Elesiástico*, 19: 2.

⁷⁰ En *Epístolas morales a Lucilio*, Séneca hizo comentarios referentes al trato entre varones y mujeres; algunos de tintes peyorativos como: “[...] No soy tan demente como para querer enfermar, pero si he de arrostrar la enfermedad, será mi deseo no comportarme ni con impaciencia, ni como una mujer”. Séneca. *Epístolas morales a Lucilio*. VII. 67. 4. He aquí el usar “mujer” como un calificativo de debilidad, de hecho, en sentencias posteriores, leemos cómo la mujer se hizo más débil al obtener el *libertinaje* en iguales condiciones que el hombre (Véase. Libro XV. Epist. 95. 20). Además, en esta misma obra, Séneca recomendaba que se guardara un año de luto para las mujeres “[...] no para que se dolieran tanto tiempo, sino para que no lo hicieran por más tiempo”. *Ibid.* 67. 4. Por último, la recomendación senequista para el varón es: “El varón prudente es también moderado; el que es moderado es constante, el que es constante es imperturbable, el que es imperturbable carece de tristeza, quien carece de tristeza es feliz; luego el varón prudente es feliz y la prudencia basta para la felicidad”. *Ibid.* XI-XIII. 85. 2.

⁷¹ En su *Política*, Aristóteles hizo una comparación entre el hombre, la mujer y los esclavos. El hombre es superior a la mujer, y la mujer al esclavo: “[...] en relación entre macho y hembra, por naturaleza, uno es superior y otro inferior, uno manda y otro obedece. Y del mismo modo ocurre necesariamente entre todos los hombres”. Aristóteles, *Política I*, 1254b7.

⁷² Aunque Peter E. Russell, en su edición de *La Celestina*, pensaba que Bernardo es una alusión a Bernardo Silvestre de Tours, cosmógrafo del siglo XII, quien habría escrito un pasaje misógino en *Epístola de cura rei familiaris*; también se puede sospechar de Mosén Bernard de Cabrera, sospecha planteada por E. Michael Gerli en su artículo “Mira a Bernardo”: Alusión ‘sin sospecha’”, para la revista *Celestinesca* (vol. 1, núm. 2, 1977). La hipótesis de Gerli se funda por su lectura del *Corbacho*, del Arcipreste de Talavera: “Más te diré, que yo vi en mis días infinitos hombres, y aun hembras sé

Capítulo I

[...] Por ellas es dicho: ‘arma del diablo, cabeça de pecado, destrucción de paráyso’. ¿No has rezado en la festividad de Sant Juan, do dize: ‘las mugeres y el vino hazen los hombres renegar’; do dize: “ésta es la muger, antigua malicia que a Adam⁷³ echó de los deleytes de paráyso. Ésta el linaje humano metió en el infierno. A éssa menospreció Helías propheta,⁷⁴ etc.’?⁷⁵

El plagio que “[...] es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal”⁷⁶ no puede sancionarse en las épocas medievales, renacentistas y barrocas, pues los preceptos estéticos de esas épocas recurrían a los clásicos (en diferentes grados, por supuesto) como símbolo de belleza; además, tópicos horacianos como el *bis repetit placent* o el bíblico *nihil novum sub sole* respondían a varias obras de la literatura áurea, medieval y virreinal.

Las obras artísticas frecuentemente aluden a otras muchas. La alusión es un proceso que Genette explicó como “[...] un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo”;⁷⁷ como

que vieron a un hombre muy notable, de casa real —e casi la segunda persona del rey en poderío de Aragón, mayormente en Cecilia— por nombre Mosén Bernard de Cabrera”. Arcipreste de Talavera, *Corbacho*, ed. Cristóbal Pérez Pastor. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1901. Consultado en «<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccj8b1>».

⁷³ Referencia a la expulsión de Adán del Paraíso por haber desobedecido, él y Eva, la ley de Dios. En este caso, se pretende enfatizar la seducción de Eva a Adán que desencadenó su destierro del Edén: “¹¹El Señor Dios le preguntó: —¿Quién te hizo saber que estabas desnudo? ¿Acaso has comido del árbol del que te prohibí comer? ¹²Respondió el hombre: —La mujer que me diste por compañera me ofreció el fruto del árbol, y comí”. *Génesis*, 3: 11-12. Después, en los versículos 23 y 24, *ibidem*, se lee “²³Así que el Señor Dios lo expulsó del huerto de Edén, para que trabajara la tierra de la que había sido sacado.²⁴Expulsó al hombre y, en la parte oriental del huerto del Edén, puso a los querubines y la espada de fuego para custodiar el camino que lleva el árbol de la vida”. *Ibid.*, 23-24.

⁷⁴ Alusión al sermón CXXVII (sobre la degollación de San Juan Bautista), de San Pedro Crisólogo: “Haec est mulieris antiqua malitia, quae Adam eiecit de paradisi deliciis..., haec humanum genus misit in infemum..., hoc malum fugit Elias [sic] propheta”. Citado en Juan Carlos Conde, “Esta es la muger, antigua malicia’: un hápax semántico en *Celestina*”, en *Revista de Filología Española*, LXXX, 2000, p. 195.

⁷⁵ Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Peter E. Russell. Madrid: Castalia, 2015, pp. 240-242

⁷⁶ Gérard Genette, *Palimpsestos...* p, 10.

⁷⁷ *Ibidem*.

cualquier otra figura retórica, la alusión incita al pensamiento, y en modo más específico, a la agudeza, el ingenio y la intelectualidad, porque la alusión es implícita en el mejor de los casos; hipotética, en el peor, en cualquier otro modo, una obra que alude a un personaje, autor u otra obra, pasa desapercibida: ignorada por el receptor. Ejemplos de alusión hay muchos, Antonio de Villegas en *El Abencerraje* alude directamente al mito de Sálmacis y Hermafrodito cuando el moro Abindarráez narra, en un relato metadieético, su historia con Xarifa: “Miréla vencido de su hermosura, y parecióme a Sálmacis y dije entre mí: «¡Oh, quién fuera Troco para parecer ante esta hermosa diosa!»”,⁷⁸ en otro momento después, alude al mito de Narciso: “«Si yo me anegase ahora en esta fuente donde veo a mi señora, ¡cuánto más desculpado moriría yo que Narciso!...»”.⁷⁹

En circunstancias más complejas, una alusión hipotética podría suceder con el texto de *Infortunios*, de Carlos de Singüenza y Góngora, donde el autor nos presentó eventos parangonables con eventos del libro de *Job*. El patriarca Job es un modelo de conducta cristiana que Carlos de Singüenza habría bien adaptado a su texto, “La ejemplaridad que nos transmite la figura de Alonso Ramírez, teñida de dolor, desengaño y paciencia, está estrechamente relacionada con la vida de Job”,⁸⁰ puntualizó Antonio Lorente de Medina.

En una obra teatral, que es lo que atañe a esta investigación, la intertextualidad es parte de la configuración del archimirante, pues éste es quien identifica los elementos explícitos o implícitos de una obra y los remite a otras obras, personajes o autores. Patrice Pavis mencionó que:

⁷⁸ Antonio de Villegas, *El Abencerraje*, ed. Francisco López Estrada. Madrid: Cátedra, 2014, p. 150.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 151-152.

⁸⁰ Antonio Lorente Medina, “Estrategias discursivas en la elaboración de *Infortunios de Alonso Ramírez*, en *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*”, en Mariela Insúa y Jesús Menéndez Peláez (eds.), *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*. New York: Institutos de Estudios Auriseculares, 2017, p. 129.

Capítulo I

La teoría de la intertextualidad postula que un texto sólo es comprensible gracias al juego de los textos que lo preceden y que, por transformación, lo influyen y lo configuran [...] La intertextualidad obliga a buscar un vínculo entre dos textos, a establecer aproximaciones temáticas, a ampliar el horizonte de lectura.⁸¹

En este sentido, el espacio ficticio de un texto se sale del margen de su mismo texto a partir de otras ficciones en una suerte de diálogo con otras obras. Este procedimiento, bien se ha dicho y lo ha recalcado Pavis, depende del horizonte de lectura del espectador, en otras palabras, será más fácil formular una alusión cuando el archimirante tenga un acervo artístico alto. “Non trattandosi sempre di citazioni puntuali —dijo Laura Gianvittorio—, l’individuazione di elementi intertestuali dipende dalla sensibilità linguistica dell’interprete, e ha pertanto natura ipotetica”,⁸² esta *sensibilità* propicia la ruptura de la cuarta pared, *ergo*, la obra A (es decir, la que se analiza) invade el espacio del archimirante/espectador, pero también aterriza a otros espacios ficticios, en una dialéctica cuyo sustento es el mismo espectador, pues es quien reconoce los elementos que se citan. Vimos, por ejemplo, como Bernal hizo el símil de México-Tenochtitlán con los escenarios del *Amadís de Gaula*, por las maravillas que sorprendieron a los españoles, y esto evoca la atmósfera —en términos teatrales— del pasaje que se narra; ¿qué pasaría si un receptor desconoce del *Amadís*? Sin duda, el impacto que Bernal Diaz del Castillo intentaba describir sobre lo sorprendidos que estaban los conquistadores se reduciría a grados inferiores. En metateatro la ruptura de la cuarta pared es cóncava cuantas más elementos intertextuales sea capaz de identificar el archimirante, y es convexa, cuantas menos. Arboleda refirió:

⁸¹ Patrice Pavis, *Diccionario...*, p. 257.

⁸² Laura Gianvittorio, “Epicarmo dialogico: quatro livelli di analisi. Dalle forme al genere del dialogo letterario attraverso parodia filosofica ed intertestualità II”, *Hermes*, 142, 2014, p.58

Capítulo I

La importancia de retomar este concepto radica en el hecho de que nos permite fijar la atención no solo en el fenómeno de la producción del texto sino en el mismo hecho de la recepción de este por parte de los espectadores.⁸³

Lo dicho hasta aquí supone una suerte de metástasis, donde una obra expande su territorio ficcional a otros y en el caso del teatro “constituye la reflexión del teatro sobre sí mismo”.⁸⁴ Y también una simbiosis fundada “sobre una memoria literaria compartida entre «poeta», autor de comedia, actores y espectadores”.⁸⁵ O bien, una inflexión de los territorios ficticios y reales.

Aun cuando las anteriores fueron formas expresadas por Genette, otros autores han considerado las suyas. Propiamente en esta tesis conviene mencionar la parodia y la alegoría que Richard Hornby reunió en el sintagma “literary and real-life reference” como fenómeno intertextual.

Grosso modo la alegoría “arises whenever the play’s situation, action, or imagery contrive to relate a character to some well-known literary or historical figure”.⁸⁶ Es verdad que una alegoría es una alusión, sin embargo, conlleva una complejidad en función de la dicotomía: certidumbre-incertidumbre. Al igual que la alusión, las alegorías pueden manifestarse explícita o implícitamente. *V. g. Julio César*, de William Shakespeare, es una alegoría explícita, pues el argumento de la obra es un paralelismo de la historia del dictador romano Julio César; y *El divino Narciso*, de sor Juana Inés de la Cruz remite directamente al mito de Narciso.

Las alegorías funcionan de igual modo como un tipo de metáfora alargada, siempre en el limbo de la ambigüedad, a saber, alegorías implícitas: imágenes

⁸³ Carlos Arturo Arboleda, p. 27.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁵ Pietro Taravacci, “Espacio, tiempo, memoria en el juego metateatral de la comedia burlesca”, *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*. Coords. Alain Bègue, Carlos Mata Induráin, Pietro Taravacci. Pamplona: EUNSA, 2013, p. 250.

⁸⁶ Richard Hornby, p. 74.

Capítulo I

cinestésicas, hápticas, endopáticas, acústicas, ópticas, etc., son proyecciones que el espectador capta después de la anagnórisis. Asimismo, factores de agudeza intelectual como la onomástica, que implica una relación directa de un personaje con otro histórico o ficticio a partir del nombre, son parte de la dimensión alegórica.

Hablamos, por otra parte, de una parodia cuando “[...] an archetypal character, situation, speech, or action is held up to ridicule”.⁸⁷ Tal como sucede con Aristófanes, quien recurre muchas veces a la parodia en sus comedias. En lo Siglos de Oro, seguramente se recuerdan estos versos: “Érase un hombre a una nariz pegado”⁸⁸ o “érase una nariz sayón y escriba, / un Ovidio Nasón mal narigado”,⁸⁹ los versos son de Quevedo, quien construyó una perífrasis con una serie de epítetos que evocan a Góngora, con quien se sabe tuvo una terrible enemistad.

Paratexto. De nuevo, fue Genette quien hizo un estudio exhaustivo centrándose en este segundo tipo de transtextualidad. En términos generales, el paratexto es una composición heteróclita de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas;⁹⁰ funciona como un acompañamiento del texto principal.⁹¹ Algunos paratextos que Genette consideró fueron:

[...] título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista

⁸⁷ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁸ Francisco de Quevedo, “A un hombre de gran nariz”, en *Antología comentada de la poesía lírica española*, eds. Miguel Díez R. y Paz Díez Taboada. Madrid: Cátedra, 2014, p. 235.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 236.

⁹⁰ *Vid.* Gérard Genette, *Umbrales*. Trad. de Susana Lage. Ciudad de México: Siglo XXI editores, 2001, p. 8.

⁹¹ Gérard Genette pensaba que el paratexto más que una construcción secundaria o ajena al texto principal, funge como un complemento.

Capítulo I

y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende.⁹²

Pero, además, existen formas para determinar un paratexto, estas responden a preguntas: *¿dónde?* para situar su posición (*v.g.* anafórica o catafórica); *¿cuándo?* o sea, su fecha de aparición (*v.g.* anteriores: primera edición; originales: ediciones que aparecen contemporáneamente a la obra; posteriores: segundas ediciones⁹³); *¿cómo?* es decir, si es de “carácter verbal, icónico, material y factual”⁹⁴; *¿de quién? ¿a quién?* que son de carácter pragmático, garantizan la comunicación entre el destinador (emisor) y destinatario (receptor⁹⁵); Y, finalmente, *¿para qué?* que designa la función que anima el texto.

Por último, hay dos tipos de paratextos: peritexto y epitexto. El primero sitúa su emplazamiento “alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas”.⁹⁶ El segundo igual alrededor del texto

pero a una más respetuosa [...] distancia, todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros).⁹⁷

⁹² Gérard Genette, *Palimpsestos...* p., 12.

⁹³ Vid. Nataly Cancino Cabello, “Los paratextos de artes y gramáticas misioneras americanas”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 65, 2017, p. 410.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ Genette precisó que los paratextos no siempre tienen un público determinado, o sea, su carácter es general: abierto a cualquier lector; mientras que otros tienen claras especificaciones para qué tipo de público el autor pensó su obra. Empero, en términos de paratexto, la correlación autor-lector está en iguales condiciones, pues el lector, en el hipotético caso de encontrarse con un paratexto público, puede eludir su lectura sin compromiso o responsabilidad alguna: “nadie esta obligado a leer un prefacio, aun cuando esta libertad no es siempre bienvenida por el autor, y veremos que muchas notas se dirigen solamente a *ciertos lectores*”. Gérard Genette, *Umbrales...*, pp. 9-10.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁷ *Idem.*

Capítulo I

Así, pues, dirijamos la atención, una vez más, en *La Celestina*; si hacemos una breve comparación entre las ediciones de Burgos de 1499 y la edición de Toledo de 1500, podemos identificar los paratextos añadidos en esta segunda edición; importantísimos porque se incluyen la Carta de “El autor a un su amigo”, once coplas acrósticas, sentencias filosóficas, el argumento general, los argumentos de los dieciséis actos, las coplas de Alonso de Proaza, quien indica cómo debe leerse el acróstico, el lugar y la fecha de impresión.

Ahora bien, ¿cuál es el efecto de los paratextos en el metateatro? Si bien, la percepción inmediata de los textos que acompañan a la obra principal es por lectura, hay textos dramáticos —que son los que nos interesan— que incluyen peritextos. Las más obvias son las didascalias, convenciones que guían el comportamiento de los personajes y la comprensión de sus espectadores. Léase, por ejemplo, el siguiente pasaje:

LADY MARKBY:

¡Buenas noches, querida Gertrudis! Muy gentil de tu parte haberme dejado traer a mi amiga, la señora Cheveley. ¡Dos mujeres tan encantadoras debían conocerse!

LADY CHILTERN (*se adelanta hasta la SEÑORA CHEVELEY con una dulce sonrisa. Luego se detiene, súbitamente, y saluda con una inclinación de cabeza más bien distante*):

Según creo, la señora Cheveley y yo ya nos conocíamos. No sabía que se había casado por segunda vez.

LADY MARKBY (*cordialmente*):

¡Ah, hoy día la gente se casa tan seguido como puede!, ¿no es verdad? Está muy de moda. (*A la DUQUESA DE MARYBOROUGH*): Querida duquesa, ¿y cómo está el duque? La mente aún débil, supongo. Bueno, era de esperarse, ¿no es cierto? A su buen padre le pasó lo mismo. No hay nada como la herencia, ¿no?⁹⁸

⁹⁸ Oscar Wilde, “Un marido ideal”, en *Oscar Wilde. Teatro completo*. Trad. de Delia Pasini. Buenos Aires: Losada, 2002, p. 147.

Capítulo I

En el segundo diálogo se inscribe una didascalia extensa, que indica cómo iniciar cada diálogo: posiciones, localizaciones, gestualidades. En un tema como es el metateatro, aunque la acotación no se dicte en una puesta en escena, la representación debe bastar para que el espectador capte en grados aceptables lo que indica el texto. Las didascalias, además, suelen ser el soporte de los apartes, que estos

sí son fundamentales en la interacción entre los personajes y espectadores.

Cabe mencionar que en esta misma obra Wilde agrega una dedicatoria “A Frank Harris, un pequeño homenaje por su capacidad y distinción como artista, su caballerosidad y nobleza como amigo”,⁹⁹ lo que responde al *¿para qué?* que Genette consideró en sus preceptos para identificar paratextos. Por cierto, Frank Harris fue biógrafo de Óscar Wilde, y la biografía puede tipificarse como un epitexto.

En los Siglos de Oro y la Edad Media las didascalias no estaban descritas tan

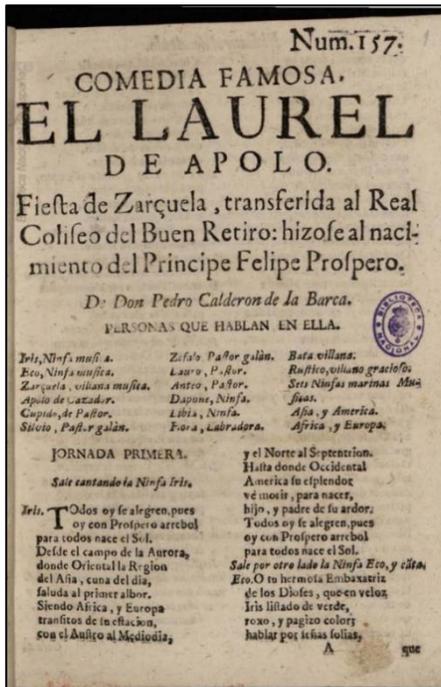


Imagen 1. *El laurel de Apolo*. Edición de Francisco Sanz, Madrid, 1687.

explícitamente; ediciones e impresiones posteriores se encargaron de dar especificaciones. Veamos, por ejemplo, *El laurel de Apolo*, de Pedro Calderón de la Barca (V. imagen 1):

El primer paratexto es el título, acompañado por el architexto “comedia”; se añade “Fiesta de Zarçuela...” después el nombre del autor. Consecuentemente, las “personas que hablan en ella”; luego la indicación de tratarse de la jornada primera. Y finalmente, la didascalia “Sale cantando la Ninfa Iris”. Por de pronto, todo esto son

⁹⁹ *Ibid.*, p. 141.

meros datos referenciales, que otorgan el contexto e intencionalidad al lector/espectador.

Es después, justo en el primer verso, donde aparece una didascalia implícita: una proposición en modo imperativo: “Todos oyse alegren”. Lo que capta inmediatamente la atención del receptor, sea en la obra ficticia, sea en la vida real.

Metatextualidad. La metatextualidad “[...] es la relación —generalmente denominada «comentario»— que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo”.¹⁰⁰ La teoría literaria y la crítica son los textos metatextuales por excelencia. De acuerdo con lo anterior, el metatexto ofrece una lectura crítica sobre un texto, por tal, su escritura se aparta del carácter ficcional¹⁰¹ de los grandes géneros de la literatura. Sin dejar, por supuesto, el hecho de que habla sobre ellos (ensayos, artículos, etc.). Esta misma tesis es un ejemplo de metatextualidad. Otros ejemplos son las preceptivas estéticas o poéticas. “Soneto de repente”, de Lope de Vega, también encaja dentro del rubro de metatexto:

Un soneto me manda hacer Violante
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;
catorce versos dicen que es soneto;
burla burlando van los tres delante.
Yo pensé que no hallara consonante,
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.
Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.

¹⁰⁰ Gérard Genette, *Palimpsestos...*, p. 13.

¹⁰¹ Consiento esta idea a partir de la disertación de Genette entre metatextualidad e hipertextualidad, donde la segunda es considerado más generalmente que el metatexto, como obra «propiaamente literaria». *Vid., ibid.*, p. 15.

Capítulo I

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que voy los trece versos acabando;
contad si son catorce, y está hecho.¹⁰²

Aunque se trata de una obra lírica, y parezca contradictorio a lo especulado en el párrafo anterior, resulta que el Fénix da las pautas para la creación de un soneto: “catorce versos dicen que es soneto”, es metatextual porque escribe preceptos estéticos sobre una estructura lírica.

Architextualidad. Para Genette el más abstracto de los cinco tipos de transtextualidad.

Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías, Ensayos, Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela, Relato, Poemas*, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro) de pura pertenencia taxonómica.¹⁰³

Debe su abstracción a la deliberación por parte del lector o espectador del género que evoca la inscripción del texto o título de la obra; evidentemente, estamos hablando de una crítica subjetiva, quizás, intersubjetiva en el diván de opiniones; por ejemplo, *La Divina Comedia* no es propiamente una comedia; y *La Celestina* ha pasado por un proceso de metamorfosis: de comedia pasó a ser tragicomedia, y después se omitieron ambos architextos por la naturaleza del texto que los críticos han debatido ya mucho tiempo (¿narración dialogada?, ¿teatro?, etc.) y que, por supuesto, su calidad genérica no es objeto de este estudio.

Otro ejemplo es el *Libro de arena*, de Jorge Luis Borges, que lleva inscrito en su mismo nombre la palabra “libro” haciendo referencia a su misma corporeidad.

¹⁰² Lope de Vega, “Soneto de repente”, en *Poesía lírica del Siglo de Oro*, ed. Elías L. Rivers. Madrid: Cátedra, 2018, p. 275.

¹⁰³ Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 13.

Capítulo I

Un texto más, de los muchos que evidentemente hay, es el “Villancico a unas tres fijas suyas”, atribuido al marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza:

Por una gentil floresta
de lindas flores y rosas,
vide tres damas hermosas
que de amores han recuesta.
Yo, con voluntad muy presta,
me llegué a conosciellas;
comenzó la una de ellas
esta canción tan honesta:

Aguardan a mí:

Nunca tales guardas vi.

Por mirar su fermosura
de estas tres gentiles damas,
yo cubrime con las ramas,
metime so la verdura.
La otra, con gran tistura,
comenzó de suspirar
y decir este cantar
con muy honesta mesura:

*La niña que amores ha,
Sola, ¿cómo dormirá?*

Por no les hacer turbanza
no quise ir más adelante
a las que con ordenanza
cantaban tan consonantes.
La otra con buen semblante
Dijo: «Señoras de estado,
Pues las dos habéis cantado,
a mí me conviene que cante:

*Dejadlo al villano pene;
Véngeme Dios delle.»*

Desque ya hubieron cantado
estas señoras que digo,
yo salí desconsolado,
como hombre sin abrigo.
Ellas dijeron: «Amigo,
no sois vos el que buscamos,
mas cantad pues que cantamos.»
Dije este cantar antiguo:

Capítulo I

*Suspirando iba la niña
y no por mí,
que yo bien se lo entendí.*¹⁰⁴

Lo más notorio de este poema es que, pese a ser así intitulado, no es un villancico. Lo que demuestra una vez más la abstracción que constató Gérard Genette; pues el título es engañoso.

En contextos teatrales, la mayoría de las obras dramáticas llevan consigo un género que los determina —aparentemente—; y esto es importante, porque es un preámbulo a una de las variedades metateatrales: la autoconciencia. Cuando un personaje cierra su obra, justamente indicando la cualidad genérica del texto que se representó, o sea, que desde el inicio el personaje entiende el paratexto o architexto con el que fue designada la representación, ésta se cierra con el testimonio del personaje mismo, tal como sucede en *El rufián dichoso*, de Cervantes:

VIRREY

Hagan su oficio, padres, y en la tierra
escondan esta joya tan del cielo;
esa esperanza nuestro mal remedia.
Y aquí da fin felice esta comedia.¹⁰⁵

Hipertextualidad. Genette definió “hipertextualidad” como “[...] toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*)”.¹⁰⁶ La relación es a través de una operación que Genette nombró como *transformación*, en la cual un texto habla sobre otro. Esta operación funciona bajo la

¹⁰⁴ Íñigo López de Mendoza, “Villancio a unas tres hijas suyas”, en *Antología...* p. 63.

¹⁰⁵ Miguel de Cervantes Saavedra, *El rufián dichoso*, ed. Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, vv. 665-668. Consultado en «https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-rufian-dichoso--0/html/ff31ea1a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html»

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 14.

Capítulo I

Un ejemplo más:

*De commo el rrey Avenir fizo encerrar a su fijo el infante Josapha en un palacio muy fermoso e idiote por guardas omnes mancebos e fermosos.*¹⁰⁹

Paratexto (capítulo) extraído del libro de *Barlaam e Josafat*; aparte de su carácter introductorio, este texto es un hipotexto del argumento de *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca: Segismundo encerrado por su padre. Por supuesto que también se trata de un fenómeno de intertextualidad en sentido inverso, es decir, la obra calderoniana que alude, inconsciente o conscientemente, al cuento medieval. El libro de donde se extrae el relato también es hipotexto de *Barlán y Josafat*, de Lope de Vega.

Estos breves comentarios sirvieron para ejemplificar los tipos de transtextualidad y, al mismo tiempo, para preparar al lector a la dinámica con la que se hará *praxis* en los apartados de análisis de *El perro del hortelano*.

trágico desfigurado por las fuerza represivas de una sociedad que siempre advirtió el prominente poder de su palabra sin estar dispuesta a tolerarlo.

Lo extenso de su obra y mi convicción de que Wilde fue en realidad juzgado por ella, se convertirían a cada momento en dificultades estilísticas y técnicas insuperables". Carlos Olmos, "El dandy del hotel Savoy", en *Carlos Olmos. Teatro Completo*, eds. Julián Robles y Enrique Serna. Ciudad de México: FCE, 2007, p. 350. Me interesa destacar esto, no solo por el pastiche declarado de Olmos sobre Wilde, sino por la interacción de otras manifestaciones transtextuales que, recordemos, Genette dijo no eran independientes unas de otras. Aquí observamos: intertextualidad con el personaje de Wilde (es decir, Wilde como personaje basado en una persona que existió); un paratexto solo observado por el lector; metatextualidad por la crítica al estilo de Wilde: "dificultades estilísticas y técnicas insuperables"; e hipertextualidad, razón de toda esta explicación: la declaración manifiesta de Olmos.

¹⁰⁹ *Barlaam e Josafat*, eds. John F. Keller y Robert W. Linker. Madrid: C. S. I. C., Instituto "Miguel Cervantes, 1979, p. 23.

Capítulo I

Como hasta ahora hemos dicho, los metateatros recurren a los transtextos para expandir sus límites ficcionales a otros, es decir, trascendencia de obra a obra; dicha trascendencia sostenida por el archimirante, en la operación a la que Genette llamó *transformación*. El conocimiento del espectador es fundamental para realizar —por decirlo así— las curvaturas que una obra en texto o representada puede alcanzar; entre más letrado sea el archimirante más mundos ficcionales puede descubrir. Sabemos, también, que el metateatro propicia un ambiente ameno entre la realidad y la ficción, donde poco a poco el espectador empieza a elaborar una analogía de la vida real con la obra dramática, esto bajo el tópico del *theatrum mundi*, cada uno cumple un rol como así sucede en el teatro; dijo Juan Díaz Rengifo “porque de semejantes ficciones suele aprender el hombre lo que en la común vida pasa”¹¹⁰ y así el hombre se hace diestro de lo que mira, y tanto se vale de este aprendizaje que comienza a asociar la vida con un teatro mucho más grande; esto es, en términos de René Wellek y Austin Warren: la realidad de una obra de ficción.¹¹¹

En síntesis, con las particularidades de cada variedad transtextual podemos configurar el sentido de una sola obra a partir de todas aquellas que el archilector o el archimirante puedan comprender. Esto provoca el diálogo entre obras, el diálogo entre mundos ficticios y reales; el diálogo en el tiempo: pasado, presente, futuro.¹¹² Hay una fragmentación, pues —valiéndome del término matemático— del espacio-tiempo de la obra literaria, una combinación de mundos: *vita-theatrum*.

¹¹⁰ Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española*. Barcelona: Imprenta de María Ángela Martí, 1759, p. 5.

¹¹¹ Vid. René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*. Trad. de José María Gimeno. Madrid: Gredos, 2009, p. 251.

¹¹² “L’intertestualità accorda al passato, un passato fatto di testi e parole, un ruolo decisivo nel difficile compito di modellare il presente, spesso anche il futuro”. Alessandro Schiesaro, “L’intertestualità e i suoi disagi”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, 39, 1997, p. 76.

CAPÍTULO II. LA REALIDAD COMO FICCIÓN EN EL MICROMUNDO DE *EL PERRO DEL HORTELANO*

II.1. El perro del hortelano, “que ni come las berzas ni las deja comer”: el refrán y el título del libro como dialéctica de la ficción y de la realidad

El perro de un hortelano se cayó a un pozo. El hortelano, que quería sacarlo, se metió en él. Pero el perro, angustiado, cuando se le acercó, creía que le iba a hundir más y le mordió. El hortelano, dolorido, le dijo: «Me está bien empleado, ¿por qué, si te has tirado tú mismo, tenía que intentar yo sacarte del peligro?»

ESOPO, *El perro y el hortelano*

Richard Hornby, como hemos explicado, consideró cinco variantes para identificar elementos metateatrales en las obras dramáticas. Sobre las referencias de la vida real fue muy cuidadoso, pues como afirmó Naftole Bujval: “No es ningún cumplido tildar una obra de *retrato fiel* de la vida”.¹¹³ Lo que Hornby pensó como referencias de la vida real son alusiones, comentarios que se teatralizan en el drama. La (meta)teatralidad de una representación es la actividad “the mimetic approach to dramatic theory stresses [...] as fundamental to all drama”.¹¹⁴ Esta labor mimética incorpora lo real a lo ficcional “examining the real-life elements *per se* in a play”. Mi interpretación es la siguiente: a Hornby no le interesaban los elementos reales por ser reales, le interesaban por capaces de “ficcionalizarse” —si se permite el término— y que simulen una función en el drama parecida, pero no igual; en otras palabras, no importa el efecto que repercuta en la realidad, sino cómo se mimetiza en la ficción: “for if ‘reality’ were truly the essenting thing about a play, the ‘real’

¹¹³ Naftole Bujval, *Teatro*. Trad. Malkah Rabell. Ciudad de México: Escenología, 2011, p. 51.

¹¹⁴ Richard Hornby, p. 96.

elements would be a distraction from rather than an enhancement of what takes place on stage".¹¹⁵ Son importantes, pues, los elementos reales una vez que fueron ficcionalizados y, ya después, el efecto alegórico que causan la mirada binocular de los archimirantes.

Dicho lo anterior, la famosísima comedia del Fénix, *El perro del hortelano* (1611-1618), está sujeta a una serie de elementos propensos a generar —digámoslo así— una bipartición de dimensiones que, antes, el receptor contemplaba en una sola; una visión estereoscópica que insta al archimirante a percibir dos planos, que son, hemos dicho, el real y el ficticio. La permutación de ambos planos se hace en una suerte de simbiosis, es decir, que los elementos situados en una dimensión ficticia o de ficción consiguen filtrarse para fusionarse con los elementos del otro plano, en este caso, la realidad. Bajo esta premisa, la comedia¹¹⁶ redirecciona su linealidad,¹¹⁷ rompe la cuarta pared, motiva una inflexión captada por el receptor: en curvaturas cóncavas o convexas, según su propio acervo intelectual, "The metadramatic effect is proportional to the degree to which the audience recognizes what is being referred to".¹¹⁸ Al final, en *El hortelano* la combinación de ambos planos emula una metástasis, dado que los elementos ficticios se retroalimentan con los reales: dialogan, y queda al receptor sostener el diálogo.

Ahora bien, el tema que nos convoca, *ex nunc*, es el discernir de esta combinación de elementos que, propiamente, hemos de llamar metateatrales.

Conviene acentuar que el *ars bene dicendi* aplicado al texto literario en su tercera operación, a saber, la *elocutio*, será piedra angular para conseguir *ilusión teatral* en los

¹¹⁵ *Ibid.*, 97.

¹¹⁶ Referiré "comedia" para aludir a *El perro del hortelano*, dicho sea para evitar cacofonías, repeticiones, etc. Salvo excepciones que advertiré al lector.

¹¹⁷ Si es que podemos llamar "lineal" al texto. Dada esta circunstancia, me refiero al mensaje descodificado por un lector/espectador poco especializado en el ejercicio de una lectura inmediata; sin labor crítica, pues.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 95.

Capítulo II

receptores de la comedia. Recordemos, pues, que existe metateatro cuando la cuarta pared es rota, y el constructo “cuarta pared” es *per se* una *metaphora*. Además, es consecuencia de esta *metaphora* concebir al mundo como un escenario más grande; dicha concepción responde al tópico retórico del *theatrum mundi*.

Sin más, dentro las *figurae elocutionis* por expansión semántica, el *locus communis* ocupa sustancial papel, toda vez que nos convoca, aquí, el refrán; el resto de las *figurae elocutionis*, nos servirán como intensificadores (*amplificatio*), redundancias (insistencias) que transmitan efectos teatrales a los archimirantes; y estos, a su vez, aprehendan una conducta histriónica, ya por mempsis, ya por alegoría, etcétera.

El hortelano inscribe en su mismo nombre un dicho popular dentro de la tradición oral; además fue popularizado en forma de cuento.¹¹⁹ El refrán (moderno) completo dicta: “ser como el perro del hortelano, que no come ni deja comer”; sin embargo, como es natural, desde su germen ha tenido variaciones. Por ejemplo, Gonzalo Correas (1627) documentó cinco variantes:

¹¹⁹ Esopo tiene una fábula conocida como “El perro envidioso”, es una pequeña narración que cuenta cómo un perro cuida del heno de un pesebre, del cual no puede beneficiarse en nada y no deja a otros beneficiarse de él. Hasta ahora, me parece que el texto de Esopo puede ser un arquetipo de la paremia. Dispongo el texto:

“Un perro de carácter envidioso se acostaba en un pesebre lleno de heno, y cuando venían los bueyes a comer allí no los dejaba. Un buey estimulado del hambre quiso arrimarse al pesebre para tomar un poco de heno, pero lo impidió el perro, ladrando y enseñándole les [*sic*] dientes. Bestia envidiosa, le dijo le buey, qué naturaleza es la tuya tan perversa, que no quieres permitir que yo me aproveche de una cosa que á ti no te sirve.

Lo que á ti no te sirve, déjalo aprovechar á otro. Nunca tengas envidia de que tu vecino sea afortunado”.

[Esopo, “Fábula XCIV. El perro envidioso”, en *Fábulas de Esopo*, Trad. de J. A. Madrid: Imprenta de Martínez Aguilar, 1849, pp. 130-131].

Capítulo II

“Como el perro del hortelano, que ni come las berzas, ni las deja comer a nadie”¹²⁰

“Es como el perro del hortelano, que ni come las berzas ni las deja comer a nadie, ni amigo ni extraño”¹²¹

“Perro (El) del hortelano, ni quiere las manzanas para sí ni para el amo; o las berzas”¹²²

“Perro (El) del hortelano, que ni come las berzas ni las deja comer al extraño”¹²³

“Perro (El) del hortelano, que no come las berzas ni quiere que otro coma de ellas”¹²⁴

Bastante interesante esta construcción. Sabemos que Lope de Vega se inspiraba de elementos exteriores para la creación de sus obras:

De la misma manera que [...] bebe del romancero tradicional para componer sus comedias y romancero nuevo, la literatura leída pública y colectivamente construye una leyenda que circula viva en la memoria colectiva popular, y que difícilmente pasaría inadvertida para Lope de Vega.¹²⁵

El Fénix de los Ingenios, empero, dejó a la expectativa el título de su comedia. El aforismo sufrió supresiones de términos al principio y al final; al principio al omitir “como”; y al final en: “que ni come las berzas, ni las dexa comer a otro”. En síntesis, prescindió de la preposición “como”; esta primera parte corta la red que une inmediatamente al receptor de la obra, o sea el sujeto con la cualidad inmediata que sugiere el símil: *como* el perro del hortelano. Interesante pues se ve una suerte de suspensión que no llama al archimirante a actuar o ser parte del drama en primera

¹²⁰ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*. Madrid: Tip. de la "Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1924, p. 119.

¹²¹ *Ibid.*, p. 205.

¹²² *Ibid.*, p. 391.

¹²³ *Idem.*

¹²⁴ *Idem.*

¹²⁵ Jesús David Jerez-Gómez, p. 256. Sobre esto, Mauro Armiño también nos dice que Lope de Vega “[...] enreda a sus personajes en una anécdota de consistencia leve; le basta, sin embargo, para esbozar unos caracteres trazados a partir de la observación del mundo y de [sus] relaciones personales” [“Introducción” en Lope de Vega, *El perro del hortelano*. Madrid: Cátedra, 2016, p. 11].

instancia. Sin embargo, sí abre la expectativa sobre qué versará la comedia; y, con más detalle, quién será el *perro del hortelano*. Después de la coma se omite todo, a saber, el pronombre relativo (*que*), la conjunción copulativa (*ni*) que tiene un efecto de sonoridad, o *paranomoen*, y los tres verbos (*come* [presente indicativo]; *dexa* [presente indicativo]; *comer* [infinitivo]); y el complemento directo formado por la preposición "a" y la forma pronominal de "otros". Aislar cada categoría gramatical, aunque redundante, nos permite identificar todos los elementos sintácticos que Lope de Vega no escribió y, por ende, la carga semántica desde un inicio se ve perjudicada, pues, no percibimos más que una alusión.

Sin embargo, es verdad que la tradición oral conlleva variantes, como ya hemos citado con Correa. "El refranero multilingüe" del Instituto Cervantes Virtual, además, indica: "Puede que su origen [se refiere al refrán] sea arábigo-andaluz, pues aparece documentado en la literatura arábigo-andaluza de principios del siglo XI".¹²⁶

El *Corpus Diacrónico del Español* (CORDE), de la Real Academia Española (RAE), por su parte, inscribe la primera alusión al refrán en texto de Juan Justiniano, *Instrucción de la mujer cristiana* (1528), que, a su letra, dice: "[...] porque de otra manera ni tú vivirás, ni dejarás vivir a tu marido, hecha perro del hortelano",¹²⁷ lo que al tratarse de una simple alusión, da pautas para conocer cuán amplia ya había sido la difusión del refrán para sobreentendese, como en el texto de Lope, con la expresión "perro del hortelano".

Sebastián de Covarrubias (1539-1613), a su vez, escribió en su bien conocido *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*: "El perro del hortelano, que ni come las

¹²⁶ Instituto Cervantes, "Refranero multilingüe", en *Centro Virtual Cervantes*. Consultado en «<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58641&Lng=0>».

¹²⁷ Real Academia Española, Banco de datos (CORDE) [en línea], *Corpus Diacrónico del Español*. Consultado en «<http://corpus.rae.es/cordenet.html>».

berças, ni las dexa comer a otro”.¹²⁸ Ésta puede ser la versión más aceptada de la época, es decir, la fórmula que oyó o leyó Lope y que, naturalmente, teatralizó.

*El Diccionario de Autoridades*¹²⁹ (Tomo V, 1737) ofrecería una entrada más del refrán, con una estructura parecida a la de Covarrubias, pero con sentido prójimo: “El perro del Hortelano, que ni come las berzas, ni las dexa comer”.¹³⁰

Por todo lo anterior, es momento de atar los cabos; el refrán, como hemos visto, entreteje los años por los que ha pasado hasta armar la urdimbre de la comedia lopesca. En este primer análisis, *El hortelano* se integra a un espacio ficticio, pese a tratarse de un refrán. Recordemos un poco a Hornby, quien pensó: “Real-life reference is in many ways congruent to literary reference”;¹³¹ *id est*, las alusiones a elementos externos a la comedia, tienden a estar íntimamente relacionados con los ficticios.¹³² El refrán fue la máxima que permitió la arquitectura de toda una comedia.

El perro del Hortelano como constructo, es decir, ya como comedia palatina proviene, pues, de elementos dentro del primer plano,¹³³ que Lope reestructuró para construir un micromundo que se mueve en sintonía del *locus communis*; es el resultado de hipotextos. Valga decir que “el perro del hortelano, que no come ni deja comer” cuida de las hortalizas del huerto, pero no come de ellas, pues es de hábitos

¹²⁸ Sebastián de Covarrubias Orozco, “Perro”, en *Tesoro de la Lengua Castellana, o Española*. Madrid: Luis Sánchez, fol. 585v.

¹²⁹ En citas posteriores, abreviaré: *Aut*.

¹³⁰ Real Academia Española, “Perro”, en *Diccionario de Autoridades* [en línea], Tomo V. Madrid: Francisco del Hierro, 1637. Consultado en « <https://apps2.rae.es/DA.html> » [fecha de consulta: 04 de junio de 2021].

¹³¹ Richard Hornby, p. 95.

¹³² Conviene decir que a esto refería Lionel Abel cuando decía que los elementos teatrales eran *per se* teatrales, o sea, se pronunciaban como parte del mundo ficticio porque el mito, o la leyenda, o la literatura del pasado los había ubicado ya en ese plano. Un refrán es parte de esa literatura del pasado a disposición de un *autor* que lo requiera, como dijo Calderón: “Pues soy tu Autor, y tú mi hechura eres, / hoy, de un concepto mío / la ejecución a tus aplausos fío” [Pedro Calderón de la Barca, *El Gran Teatro del Mundo*. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1717, vv. 36-38. Consultado en « <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-gran-teatro-del-mundo--0/> »].

¹³³ A partir de ahora, diré “primer plano” en referencia al plano real. *Ergo*, “segundo plano” será el ficticio.

carnívoros, sin embargo, tampoco deja a otros comerlas, o sea, ni come ni deja comer, construcción metafórica que propone, en cierta medida, ser una *restricción* pues limita en su segunda¹³⁴ parte el sentido de la exposición, es decir, es hortelano el perro porque *no come ni deja comer*. Actividad incisiva es la que ejercerá la protagonista, Diana; y que sus súbditos sabrán reconocer.

Armado el raigambre, es prudente señalar las veces que el refrán se incorpora en el cuerpo de la comedia, a saber, existen cinco momentos — sin contar, por supuesto, el título —; son estos los: vv. 2176-2204, vv. 2289-2299, vv. 3070-3073, vv. 3153-3159, y vv. 3378-3383; sin embargo, la exposición de estos últimos versos (3378-3383) no tendrán cabida en este apartado, pues es menester de otro.

II.1.1. *“En otro cualquier sujeto pon los ojos; que en Marcela no hay remedio”*

La primera vez que es enunciado el refrán, se hace en un diálogo entre Diana, condesa de Belflor, Fabio, su gentilhombre y Tristán, su secretario. Dijo, en un diálogo extenso del segundo acto, Teodoro:

TEODORO. Cierta que vuseñoría
(perdóneme si me atrevo)
tiene en el juicio a veces,
que no en el entendimiento,
mil lúcidos intervalos.
¿Para qué pudo ser bueno
haberme dado esperanzas
que en tal estado me han puesto,
pues del peso de mis dichas
caí, como sabe, enfermo
casi un mes en una cama
luego que tratamos desto,
si cuando ve que me enfrío
se abrasa de vivo fuego,

¹³⁴ A saber: que no come, ni deja comer.

Capítulo II

y cuando ve que me abraso,
se huela de puro hielo?
Dejáme con Marcela.
Mas viénele bien el cuento
del Perro del Hortelano.
No quiere, abrazada en celos,
que me case con Marcela
y en viendo que no la quiero,
vuelve a quitarme el juicio
y despertarme si duermo;
pues coma o deje comer,
porque yo no me sustento
de esperanzas tan cansadas;
que si no, desde aquí vuelvo
a querer donde me quieren.
(vv. 2176-2204)

Teodoro reclamaba a Diana por los desprecios que ésta le hace, ejemplo es del tópico retórico *exclusus amator*.

Conlleva la estructura del diálogo un propósito intrínseco: amplificar las emociones, más fácil de identificar para el lector que para el espectador, pues decía Lope de Vega que “las relaciones piden los romances”(v. 309).¹³⁵ Asimismo, no podemos ignorar la cantidad de figuras retóricas que Lope usa en un solo diálogo. Sabemos que el Fénix de los ingenios era asiduo creyente del *ars bene dicendi*, que en su misma preceptiva comunicó a los otros hacedores de comedias “Las figuras retóricas importan”,¹³⁶ porque “Siempre el hablar equívoco ha tenido / y aquella incertidumbre afibológica / gran lugar en el vulgo, porque piensa / que él solo la entiende lo que el otro dice”.¹³⁷ El último verso, por supuesto, corrobora lo que en el tránsito de esta tesis hemos mencionado como guía y sustento que da al sentido del texto, a partir de elementos metateatrales, a saber, la intelectualidad del receptor.

¹³⁵ Lope de Vega, *Arte Nuevo*, p. 329.

¹³⁶ *Idem*.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 330. [Las cursivas son mías]

Capítulo II

A *posteriori*, Teodoro manifestó el romance en tono respetuoso “Cierto que vuseñoría”, que da razón a la condesa, porque desleal es cuestionarla. Empero, dando gala de la queja pronto a aparecer, Teodoro sostuvo brevedad en el tiempo en un intervalo establecido por un *parenthesis* que atenúa el castigo por la queja “(perdóneme si me atrevo)”; cláusula que desafía a la condesa, pues Teodoro es de “méritos tan humildes” (v. 2172) que no puede levantar voz contra vuseñoría. Sin embargo, Teodoro continua la antirresis¹³⁸ por contradecir a su señora: “tiene en el juicio a veces / que no en el entendimiento”, con esto, “juicio” es una manifestación anfibológica, porque entre que dice “entendimiento” también dice “capacidad de ejercer poder”,¹³⁹ dos veces “entendimiento” es pleonástico por la sinonimia; juicio es, también, “estado de la sana razón” (*Aut.*). En resumen, en el juzgar de Diana no hay correspondencia en el entendimiento que se dice; “No hay más que entender, Teodoro” (v. 2166), anunciaba Diana antes de la interlocución de Teodoro, pero el secretario, en sana razón, sí tenía mucho que entender.

A través de una forma hiperbólica, Teodoro refutó a Diana, “mil lúcidos intervalos”, le dice. Los lúcidos intervalos es *catachresis* que alude a “aquel espacio de tiempo que los que están faltos de juicio, o tienen manías, están en sí y hablan en

¹³⁸ Teodoro reclamaba a Diana por confundirlo. En un momento de desprecio, la condesa se dirige a Teodoro:

DIANA. No hay más que entender, Teodoro,
ni pasar el pensamiento
un átomo desta raya.
Enfrena cualquier deseo;
que de una mujer, Teodoro,
tan principal, y más siendo
tus méritos tan humildes,
basta un favor muy pequeño
para que toda la vida
vivas honrado y contento.
(vv. 2166-2175)

¹³⁹ Juicio: “Se toma [...] por la misma sentencia, especialmente quando es castigo” (*Aut.*)

Capítulo II

razón: lo que suele suceder hasta que les tocan especies que les immutan” (*Aut.*), la especie que inmuta a Diana, aquí, es, pues, Teodoro. Recordemos aquellos versos de Diana en el acto I, “Mil veces he advertido en la belleza, / gracia y entendimiento de Teodoro” (vv. 325-326).

Otras veces más usa el *parenthesis* para aminorar el peso de la queja, por ejemplo: “caí, como sabe, enfermo”, “como sabe” es una frase parentética que solicita la comprensión y empatía de la condesa por el secretario, pero no reducen la *superlatio*, es decir, que Teodoro sigue intensificando su empresa en expresiones como: “casi un mes en cama” a razón del “peso de sus dichas”, metáfora que confiere penitencia en él, por la indecisión de Diana. Y la condesa, “como sabe”, debe(ría) empatizar con la demanda de Teodoro, pues el objetivo de este romance es despejar la incertidumbre. Incluso se usa una antítesis para —según es mi entendimiento— evidenciar la incongruencia de las acciones de Diana: “si cuando ve que me *enfrío* / se abrasa de vivo *fuego*”. Incluso la mesodiplosis¹⁴⁰ en los versos 2188 y 2190 (“cuando ve que”) acrecienta el reproche; así también, el *parechmenon*:¹⁴¹ “se hiela de puro hielo” resulta una diáfora que emula la perplejidad de Diana, en su actitud bipolarizada.

Estos antecedentes a la invocación del refrán, permiten leer/ver en Teodoro una actitud socavada por el carácter de su ama, “[...] viénele bien el cuento / del Perro del Hortelano”, dice, por fin, Teodoro. Las cópulas¹⁴² (y) que suceden esta oración instan a asimilar la excitación por parte del interlocutor, la anáfora es una sola vez en espacios separados por un verso, que antes de la segunda yuxtaposición (;) termina en una lindísima metáfora “esperanzas tan cansadas”, esta implicación envuelve a Teodoro en prendas de resignación.

¹⁴⁰ Mesodiplosis: es la repetición de una palabra o expresión en medio del verso.

¹⁴¹ *Parechmenon*: juego de palabras caracterizado por la derivación de estas: hiela-hielo.

¹⁴² “y en viendo que no la quiero”, “y despertarme si duermo”.

Quizás, pese a todo el lamento de Teodoro, la tensión teatral se degrada con los últimos dos versos: “que si no, desde aquí vuelvo / a querer donde me quieren”, la aliteración por los sonidos /k/, por su armonía vocálica, sosiegan al archimirante. Se comprende la intencionalidad de Teodoro, el tópico retórico *exclusus amator* se consume con la resignación

II.1.2. “Con sangre quiere amor que de los celos entre la letra”

Después del pleito que aconteció entre Diana y Teodoro, donde “daros, por sucio y grosero, estos bofetones” (vv. 2221-2222), la dama “bañóle de sangre el lienzo” (v. 2245). Es convocado, luego, un soliloquio (vv. 2246-2259 en voz de Teodoro. El soliloquio cesa, y se inaugura diálogo entre Teodoro y Tristán, su lacayo, donde da pie la segunda invocación del *locus comunis*:

TEODORO. No sé, Tristán; pierdo el seso
de ver que me está adorando
y que me aborrece luego.
No quiere que sea suyo
ni de Marcela, y si dejo
de mirarla, luego busca
para hablarme algún enredo.
No dudes; naturalmente,
es del hortelano el perro:
ni come ni comer deja,
ni está fuera ni está dentro.
(vv. 2289-2299)

La atmósfera teatral es hostil, pues sabemos que Teodoro está herido: “Con sangre / quiere amor que de los celos / entre la letra”, pronunció momentos antes del refrán del perro del hortelano. Mauro Armíño nos recuerda que el fragmento citado es una alusión a otro famoso dicho: “la letra con sangre entra”, cuya analogía con la trama de *El hortelano*, se entendería que para obtener el amor por laurel, se amerita la

perseverancia con el sudor (sangre).¹⁴³ El *iurga amoris*, tópico retórico, hace gala en dañar al ser amado, con sangre, según vemos, si es necesario.

El diálogo de Teodoro es, nuevamente, un romance. Interesan las anáforas al principio de cada estrofa: “no”, pues implican una reiteración en la decisión del personaje: que *no* sabe, *no* quiere, *no* duda.

Al principio, el *parenthesis* se logra por la coma vocativa, que si bien puede ser escritura del editor, la sintaxis obliga a separar el adverbio y el verbo del sujeto: “No sé, Tristán”; con ello, se cita la atención del lacayo, fiel y *legal*¹⁴⁴, quien amparará a su amo con el consuelo que necesita: “No te espantes, que está loca” (v. 2268) acusó a Diana, su también ama.

Funciona, asimismo, la hipérbole “pierdo el seso”, construcción semántica que alude a perder la cordura en calidades ciclópeas, pues es la incertidumbre tan grande por *no* saber el teatro que monta Diana, al tratar de guiñol a Teodoro. La función marionetista de la condesa se efectúa cuando así se requiere. Como buena titiritera, dirige a Teodoro a su voluntad: le hace amarla cuando le apetece, y le desprecia cuando no.

En la segunda estrofa, la lucha del personaje es vista a través de la disyuntiva que conmueve tu interioridad, elegir entre Diana o Marcela: “No quiere que sea suyo / ni de Marcela”. Se omite el nombre de la dama por braquilogía, a Marcela, por lo mismo, de las cópulas y los verbos. Convocar el nombre de Marcela y eximir el de Diana, es —para mí— sintomática de desprecio, justifico esto a partir de los

¹⁴³ Connotación que podemos comparar con la explicación del *Diccionario de Autoridades*: “Refr. que da a entender que el que quiere saber ha de trabajar y sudar: y que con dificultad se adquieren los bienes y excelencias de las virtudes”.

¹⁴⁴ *Legal* es variante de *leal*: “Se toma muchas veces por verdadero, puntual, fiel en el cumplimiento de su obligación” (*Aut.*).

próximos diálogos cuando entra a escena Diana. Pues Teodoro, falto de respeto, abandona la cortesía del “usted” por el “tú”.¹⁴⁵

Finalmente, en la tercera estrofa, nuestro refrán es citado de forma anastrófica: “es del hortelano el perro”, nos dice Teodoro, sin embargo, hay una doble intención en esta estructura. Mi interpretación es que el *perro* ya no evoca solo al refrán, sino a Diana misma, es decir, como *canis lupus familiaris*, esta antipersonificación, este disfemismo, tilda la *pérdida del seso* de Teodoro, de quien ahora sabemos ya no hallaba respeto en Diana. Es un momento de reconocimiento. Las conjunciones “ni” en los versos siguientes, en anáfora y mesarquía, producen un sentimiento extenuante, de agitación: “ni come ni comer deja, / ni está afuera ni está dentro”, cabe señalar que ambos versos son precedidos por dos puntos, yuxtaposición que si bien enlaza toda la oración por medio de subordinación, también hay cierta autonomía en su locución, es signo de *emphasis* que con la antítesis: afuera-dentro, amplifica la empresa de Teodoro, a saber, recalcar el canino comportamiento de Diana.

La conducta incisiva de la condesa, como hemos comprobado, no encontraba límites; pues si es necesario usar diente columelar para herir a Teodoro, así sería.

II.1.3. “¡Qué mal se encubre el amor!”

La tercera invocación del dicho, se hace en pequeño diálogo entre Dorotea y Anarda, damas de Diana. Según dicta la obra, Diana y Teodoro se encontraban *aparte*. Mas su intimidad está expuesta ante los oídos de los archimirantes y, tal

¹⁴⁵ V.g. DIANA. ¿Estás bueno? / TEODORO. Bueno estoy / DIANA. ¿Y no dirás: / «A tu servicio»? / TEODORO. No puedo / estar mucho en *tu* servicio, / siendo tal el tratamiento” (vv. 2322-2325). Sin embargo, aunque las conversaciones entre los amantes se desarrollan alejando las formalidades, cabe resaltar que los versos 288-289 muestran a un Teodoro consciente de la superioridad de Diana, además, para ese entonces ya hay una atmósfera climática, pues Teodoro se despide: “Quede vuestra señoría con Dios”.

Capítulo II

parece, que secretamente Anarda y Dorotea escuchan las confesiones de los amantes, puesto que después dialogan:

DOROTEA. Diana ha venido a ser
el perro del hortelano.
ANARDA. Tarde le toma la mano.
DOROTEA. O coma o deje comer.
(vv. 3070-3073)

Cuando Dorotea usa la metáfora copulativa para referirse a su ama, “Diana ha venido a ser el perro del hortelano”, corrobora lo que explicamos en el inciso anterior: la condesa es tratada como un perro. Que, además, Dorotea remataría la alusión peyorativa al complementar el diálogo de Anarda (“Tarde le toma la mano”) cuando dice: “O *coma* o deje *comer*”; esto es una anfibología, pues comer en su sentido connotativo¹⁴⁶ sugiere la unión carnal entre dos personas. El comentario sugestivo de Dorotea, a propósito del *locus communis*, remite al consejo de Celestina hacia Areúsa:

[...] pecado ganas en no dar en parte de estas gracias a todos los que bien te quieren; que no te las dio Dios para que pasasen en balde por la fescor de tu juventud, debaxo de seis dobles de paño y lienço. Cata que no seas avarienta de lo que poco te costó. No atesores tu gentileza, pues es de su natura tan comunicable como el dinero. No seas el perro del ortolano, y pues tú no puedes de ti propia gozar, goze quien puede.¹⁴⁷

Así, pues, la proposición libidinosa de Dorotea entrevé una doble intención, casi conveniente a su posición de igual con Teodoro.¹⁴⁸ Llama la atención, del mismo

¹⁴⁶ “[sic] Goz[a]r, disfrutar” (*Aut.*)

¹⁴⁷ Fernando de Rojas, pp. 386-387.

¹⁴⁸ Sabemos que el principal problema de la alteridad de Diana es que Teodoro es de un estrato social inferior. Ella mismo nos informa: “Teodoro fuera más, para igualarme, / o yo, para igualarle, fuera menos”, (vv. 337-338) premisas que no alarmarían a Dorotea que sí es similar a Teodoro.

Capítulo II

Se reconfigura el entendimiento de las damas pues conciben, una vez más, a Diana con respeto puesto que ya “no querrá ser / el perro del hortelano”. Las dos preguntas retóricas se manifiestan en un efecto de continuidad, y por ser tales, se contestan por sí misma: “¿Comerá ya?: ¡Ya comerá! [se ajusta la sintaxis de la *anastrophe*]; “¿Pues no es llano?”: ¡Es llano! [se resemantiza la lítote]. Recordemos, también, la insinuación lasciva de Dorotea en la cita del inciso anterior; esta vez, cualquier doble intencionalidad que haya tenido, ahora, está dirigida a un solo receptor, no es un “coma o *deje comer*” es un “reviente de comer”, se mantiene, a mi parecer, la silepsis o anfibología a expectación del archimirante, y se consuma el amor entre Teodoro y Diana, pues, independientemente, de las figuras retóricas, la métrica dicta, en vista de tratarse de un redondilla, que el tema principal es el amor.

Locus communis al fin. *El perro del hortelano*, texto que nos ha convocado y nos convocará, parte de una estructura metateatral mediante “allusions to [...] real objects; real events”.¹⁵⁰

Cumplieron aquí, las *figurae elocutionis*, función amplificadora; de ilusión teatral. Teodoro hizo *praxis* de la *mempsis* para incrementar la tensión entre los receptores de la comedia. Sirvieron las declaraciones de Anarda y Dorotea para adjudicar por *eikonographia* a Diana personificación cánida.

Las cuatro veces que es pronunciado el refrán a lo largo de la comedia lopeveguesca es *expolitio*. Pese a estar aislados en considerable cantidad de versos, su distribución concatena toda la comedia, para que, eventualmente, el receptor no pierda el hilo de la trama. Insistir en “ser como el perro del hortelano, que ni come

¹⁵⁰ Richard Hornby, p. 95.

las berzas ni las deja comer” induce agnición en sus mirantes, en sus archimirantes; los primeros por conocer del *locus comunnis*; los segundos por reflexionar sobre la trascendencia del mismo, su incorporación y consonancia en la comedia y, por supuesto, *mirar* a los *mirantes* ejecutar el refrán ya teatralizado.

Los archimirantes de la comedia transmutan su carácter impertérrito por uno histriónico —histrionismo: compás de las hipérboles, las mempsis, las metáforas, los *parenthesis*, las armonías vocálicas, *ad infinitud*.

Es, pues, el *locus comunnis* telonero de las siguientes variantes metateatrales.

II.2. Personas-personajes: sincretismo en el drama y recurso metateatral a través de alusiones históricas

No saber lo ocurrido antes de nosotros
es como ser incesantemente niños.

CICERÓN

Lope de Vega no fue —ni será— el primero en citar hombres ilustres en sus obras. Desde la Antigüedad, los poetas han tenido la libertad de introducir nombres famosos para, de alguna forma, tejer e hilar el contenido de sus respectivas literaturas.

En lo que respecta al oficio de esta tesis, ¿por qué llamaríamos metateatral la inserción de estos hombres? En realidad, Hornby ya nos habría dicho que la metateatralidad funcionaría de modo que el espectador visualizara su realidad en la ficción. Páginas anteriores, desde un recorrido paremiológico, constatamos que el primer paso sería a través del refrán, paratexto, *locus communis*, alusión, etcétera. Pero la inclusión de “nombres conocidos” por “nosotros” amerita una atención especial.

Capítulo II

“Si algo caracteriza la dramaturgia barroca es su capacidad de dramatizar cualquier cosa”,¹⁵¹ confirma Aurelio González. Lope de Vega, el ingenioso Fénix, tenía la pericia, como muchos otros, de convertir la Historia en Literatura.

Richard Hornby, hay que recordar, consideraba las alusiones como variantes metateatrales¹⁵² dentro de los rubros “real-life references” y “literary references”; en este caso, nos convoca el primero.

Hay, sin embargo, grados de metateatralidad según la importancia que en la obra se le den a estas personas. Propongo las siguientes, ordenadas jerárquicamente de mayor a menor medida:

- *Por homonimia*; aquí pienso en el *Julio César*, de Shakespeare. El nombre y la obra completamente relacionados. Julio César es persona y personaje.
- *Por caracterización; verbigracia*, el Sócrates de Aristófanes, personificado en *Las nubes*. Aquí el argumento de la obra no se centra en el filósofo, sin embargo, sí repercute en la trama.
- *Por citación*; quizás, la más copiosa, involucra la mención de una persona por un personaje; tal como se frecuenta el nombre Aristóteles en incontables obras. No hay caracterización, pero la mención del nombre remite, sin duda alguna, a un momento específico de la historia.

En *El hortelano* prevalece la tercera de las tres formas. Sabemos, de antemano, que el desarrollo de la trama del texto lopeveguezco se desenvuelve en Nápoles, en la región de Campania, Italia; región que colinda con Lazio, donde se encuentra Roma.

¹⁵¹ Aurelio González, *Fuentes e influencias de Lope de Vega*. Entrevista realizada en Almagro en julio de 2002. Consultado en «http://www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/221584_literarias/» [video].

¹⁵² “Real-life references includes allusions to real persons, living or dead; real places; real objects, real events”, p. 95.

Capítulo II

Lo anterior resulta importante para puntualizar la cultura italiana presente en *El perro del hortelano*, donde el Fénix, además de la geografía, incluiría lugares comunes del mundo italiano, romanos, para ser específicos: el poeta Publio Ovidio Nasón (43 a. C.- 17 d. C.) y el emperador Marco Aurelio Antonio (161-180 d.C.), más principales que el resto; Lucrecia (siglo VI a. C.-509 . C.), romana violada por Sexto Tarquinio; Tito Manlio Imperioso Torcuato (400 a. C/ 380 a. C. – siglo IV a. C.), dictador y héroe romano; Lucio Virginio Rufo, senador, general y cónsul romano; Annia Galeria Faustina (Faustina la Menor) (125/130-175), hija de Antonio Pío; Valeria Mesalina (25 d. C.-48 d. C.), esposa de Claudio (Tiberio Claudio César Augusto Germánico); y Sabina Popea (30-35), esposa de Nerón (Nerón Claudio César Augusto Germánico).

Estos romanos, ya en la comedia, tendrían que obedecer a un sincretismo dramático, es decir, sin dejar de ser “personas” serían “personajes”, a saber, personas-personajes.

No debemos desproveer de importancia, pues, estos nombres en la comedia de Lope (ni con ningún otro poeta); intento decir que no deben ser motivos de nulo interés por parte del receptor. El vínculo entre Historia-Literatura siempre ha existido, no es invento de nuestra modernidad, pensemos que Aristóteles mismo, tuvo que contrastar al historiador y al poeta por motivos, según es mi entendimiento, de semejanza.

La metateatralidad a través de alusiones históricas es, más bien, un efecto dramático que tiene mayor poder en la *performance* que en el texto literario; Hornby:

Such reference is probably most important not so much in the literary playtext, but in the performance. In fact, if we consider performance as an art form in this own right, rather than just as a means of putting across a text, then literary reference and, even more important, real-life reference, have often been major dramatic effect.¹⁵³

¹⁵³ Richard Hornby, p. 100.

Capítulo II

Sin embargo, aunque la carga significativa es crecida en la puesta en escena, no por ello, el lector archimirante está exento de involucrarse en el trance de la ficción a la realidad, pero el efecto es metabólicamente tardío;¹⁵⁴ pese a esto, mucho aprendemos de Historia a través de la Literatura; en Lope mismo, la crítica ha hecho una clasificación genérica de sus comedias, las famosas comedias genealógicas.

En síntesis, las alusiones históricas son metateatrales porque tocan temas, en la ficción, que forman parte de nuestra memoria colectiva; es nuestro pasado visto ante nuestros ojos, hay una imagen mental que no podemos dejar de percibir como ficción aunque se trate de realidades (*fiabescas*, sí, pero de naturaleza real, al final de cuentas) . Además, claro, que los personajes del drama aparentan una conciencia de nuestro plano, incluso, capaces de seguir a pie los consejos de algunos sabios; por ejemplo, el Antonio de Tirso de Molina en *El vergonzoso en palacio*:

Antonio: Naipes es el entendimiento,
pues la llama tabla rasa,
a mil pinturas sujeto,
Aristóteles (vv. 669-671).¹⁵⁵

Y más aún, la fuerza metateatral aumenta cuando el pintor responde “De esa suerte *lo* ha enseñado / el filósofo” (vv. 693-694), este loísmo, complemento directo, involucra que el verbo “enseñar” predica sobre los personajes de la comedia; en otras palabras, la sabiduría aristotélica es perceptible para los personajes dramáticos.

De los referentes históricos insertos en *El perro del hortelano*, desde la memoria colectiva universal, son familiares los nombres de Ovidio y Marco Aurelio; el resto, quizás, serían fácilmente descodificables por historiadores, conocedores de la

¹⁵⁴ Dice Hornby que, incluso, el efecto metadramático puede variar en tiempo según sea el caso del receptor. *Vid., idem.*

¹⁵⁵ Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, ed. Everett W. Hesse. México: REI, 1990, p. 96.

Capítulo II

cultura italiana y por una parte considerable de la población italiana misma. Lope se vale de la presencia tácita de los romanos para amplificar el tema que se desatará en su comedia; estamos, pues, ante la presencia de un recurso retórico perceptible a los atentos ojos de los archimirantes.

Todos estos hombres y mujeres se articulan, explícita o implícitamente, a las circunstancias de Teodoro y Diana, nuestros protagonistas; es fácil, como lector, asociar cada uno de ellos con los vicios que condenan a Teodoro y a Diana, una vez emprendida una búsqueda histórica de cada uno de los romanos. ¿No nos dijo Lope “En el acto primero ponga el caso”? (v. 298)¹⁵⁶ La realidad es que Lope introducía el meollo del asunto al presentarnos a Diana y a Teodoro a través de alusiones históricas. Ulteriormente, mis explicaciones:

II.2. Alusiones históricas

II.2.1. Plubio Ovidio Nasón. La morada de Envidia

Fue Teodoro quien convocó a Ovidio, el poeta romano que escribió *Las Metamorfosis*:

TEODORO. Yo no quisiera
 hacer cosa sin tu gusto,
 y créeme que mi ofensa
 no es tanta como te han dicho;
 que bien sabes que con lengua
 de escorpión pintan la envidia,
 y que si Ovidio supiera
 qué era servir, no en los campos,
 no en las montañas desiertas
 pintara su oscura casa;
 que aquí habita y aquí reina. (vv. 1024-1034)

¹⁵⁶ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, p. 328.

Capítulo II

Pero antes, ya habían unos diálogos que nos migraban del espacio áulico de la casa de Diana a uno lóbrego; sucede que la presencia de Ovidio transmutaba a la condesa decorosa a su advocación más atemorizante, la Envidia.

En su libro II, de *Las Metamorfosis*, Ovidio describe la morada de Envidia o Invidia, deidad romana que personifica los celos y, naturalmente, la envidia; cuenta el mito que Minerva la visitó para ordenarle envenenar a unas de las hijas de Cécrope. La diosa Envidia no podía sino obedecer a la hija de Júpiter, pues era divinamente superior a ella. Lope traería a Ovidio para evocar a Envidia: “bien sabes que con lengua / de escorpión pintan la envidia”, y ver de reajo la faceta hortelana de Diana. Leamos, de nuevo, a Ovidio describiendo las actitudes de Invidia:

[...] su lengua está empapada de veneno; la risa está ausente a no ser que le provoque la contemplación del dolor, y no goza del sueño, excitada por las preocupaciones que la mantienen en vela, pero ve con desagrado los éxitos de los hombres, y se pudre al verlos, y los destroza y al mismo tiempo se destroza a sí misma, y ella es su tormento (vv. 777-781).¹⁵⁷



El fragmento precedente es una patopeya que describe los afectos verdaderos de Diana, mismos que comparte con Envidia: la actitud rabiosa e impía; actitud temida, de antemano, por Teodoro: “yo no quisiera / hacer cosa sin tu gusto”, cito de nuevo. Incluso, si decidimos tomar en cuenta la opinión de Dorotea: “Cárcel aquí no la temas, / y para puerta de celos / tiene amor llave maestra” (vv. 1020-1022), es un juego de palabras, ¿por qué Marcela no habría temer la “cárcel”? Dorotea insta la imaginación; la

¹⁵⁷ Ovidio, *Metamorfosis*, II, Trad. de José Carlo Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid: Gredos, 2008, p. 313.

Capítulo II

casa de Diana-Envidia es una cárcel alegórica y ella la única guardallaves. También, más directamente, lo dice Teodoro: “y que si Ovidio supiera / qué era servir, no en los campos, no en las montañas desiertas / pintara su oscura casa; que *aquí* habita y *aquí* reina” (vv. 1030-1034), las deixis, se lean o se escuchen, no pueden sino focalizar, en el espacio diegético o en el mimético, la tenebrosidad de la casa de la condesa; son palabras artificiosas que recrean el templo de Envidia.

Vemos, pues, como la selección histórica de Lope de Vega no se no es presentada inocentemente. De cierto modo, Teodoro prolonga la transmisión de Ovidio, generación tras generación.

Y desde un punto de vista biográfico, Lope de Vega era asiduo seguidor de la literatura ovidiana, sobre todo para la construcción de sus comedias y fábulas mitológicas.

Por supuesto, se necesita perspicacia para entender lo que está pasando en la comedia.

II.2.2. Marco Aurelio Antonio. “Las romanas pruebas”

El proyecto de introducción de Marco Aurelio en *El perro del hortelano* sirve para armar el desbarajuste de la comedia; en un principio, Diana, la dama, no debe perder decoro: como condesa no puede gustar de Teodoro, su secretario; y como mujer, no puede declarar su amor, por eso pide consejo a Teodoro recreando una escena hipotética donde una dama cortesana gusta de un modesto hombre; y Teodoro aconseja: “[...] si esa dama que dices / hombre tan bajo desea, / y de quererle resulta tanta bajeza, / haga que con un engaño, / sin que la conozca, pueda / gozarle” (vv.1121-1127). Pero el noble ingenio de Diana, una faceta, incluso



Estatua ecuestre de Marco Aurelio, Museos Capitolinos, Roma.

Capítulo II

me atrevo a decir traviesa, advierte a Teodoro si para evitar ese enredo “¿No será mejor matarle?” (v. 1129), palabras, de antemano, peligrosas pues estamos frente a una comedia; además es un enunciado provocativo, está valorando la inteligencia del secretario. Aquí se incorpora la epicrisis, es decir, el comentario de Teodoro sobre Marco Aurelio:

TEODORO. De Marco Aurelio se cuenta
que dio a su mujer Faustina,
para quitarle la pena,
sangre de un esgrimidor;
pero estas romanas pruebas
son buenas entre gentiles (vv. 1130-1135).

Advertimos, pues, que el diálogo de Teodoro se degrada verso tras verso; primero indica la nobleza del emperador Marco Aurelio —dicho sea de paso, conocido por Maquiavelo como uno de los “Cinco emperadores buenos”—; después, introduce a Faustina, lo que da un carácter pecaminoso, ya que aunque la Historia no pueda corroborar estos datos, el cuento popular dicta que Faustina era mujer adúltera, y sabía engañar bien a su esposo, Marco Aurelio,¹⁵⁸ tan así, que éste siempre la consideró como “una mujer tan obediente, tan amorosa, tan sencilla”.¹⁵⁹ Ulteriormente, agrega la acción un tanto desagradable por lo sangriento del discurso, para concluir que aquellas “romanas pruebas son buenas entre gentiles”. A la razón de esto, Teodoro habría pasado la prueba que Diana le dio, metaforizando el caso hipotético de la condesa con el del mismísimo Marco Aurelio, que es igual, una especie de eufemismo;¹⁶⁰ esto aseguraba, de alguna forma, el soporte de la

¹⁵⁸ Vid. Carlos García Gual, “Introducción”, al volumen de *Meditaciones*, de Marco Aurelio. Madrid: Gredos, 1997, pp. 18-19.

¹⁵⁹ Marco Aurelio, *Meditaciones*, I, 17, Trad. de Ramón Bach Pellicer. Madrid: Gredos, 1997, p. 57.

¹⁶⁰ Recordemos que versos atrás, Teodoro esta asustado por la malevolencia de Diana, quien reencarnaba a la temible Invidia; Marco Aurelio vendría a disipar la tensión entre la condesa y el secretario, me refiero a la tensión villana, que la “amorosa” está terminando de gestarse aún.

Capítulo II

comedia para no transmutarse a tragedia, pues Diana, pese a su calamitoso comportamiento, no gestaba netamente una tragedia.

¿Y los archimirantes? Para que el efecto metateatral surja, por supuesto, como en el resto de este tipo de alusiones, los espectadores (archimirantes) deben recrear el escenario planeado por Teodoro; entenderlo. Con un poco de atención, notemos cómo nos incorpora, Teodoro, a Marco Aurelio: “De Marco Aurelio *se cuenta*”, este “se cuenta” es una fórmula mnemotécnica para introducir historias, fórmula altamente recurrente en los siglos áureos, donde prevalecía lo “impreso vocalizado”. Teodoro, es verdad, le habla a Diana, pero nosotros *oímos* y *vemos*, por efectos de los *verba dicendi*. Nos cuenta, el secretario, a cada uno de los espectadores la fábula de Marco Aurelio, fábula histórica que el personaje ficticio parece conocer de memoria,¹⁶¹ es una forma reconfortante de escuchar la Historia a través del teatro.

Ahora bien, el resto de los personajes son presentados bajo adjetivaciones¹⁶²:

DIANA. Bien dices; que no hay Lucrecias,
ni Torcatos, ni Virginios,
en esta edad, y en aquélla
hubo Faustinas, Teodoro,
Mesalinas y Popeas (vv. 1136-1140).

Esta suerte de personas adjetivadas cumplen función hiperbólica; a Diana le queda claro que Teodoro mantiene la razón en su argumento sobre Marco Aurelio;

¹⁶¹ Hay que recordar que los textos áureos presentaban tres tipos de residuos orales, es decir, marcas performativas que involucraban la oralidad que no la escritura, estos son: los auditivos, los visuales y los estructurales. Aquí Lope usa una marca performativa del primer tipo. “Esos juegos acústicos o rítmicos —dice Michel Moner— que confieren al texto caracteres prosódicos antes propios de la lengua hablada” [Michel Moner, “Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos”, en *Edad de Oro*, VII, 1998, p. 120.]. A esto hay que añadir el comentario de Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*: “Oye atento, y del arte no disputes, /que en la comedia se hallará de modo /que, oyéndola, se pueda saber todo” (vv. 387-389).

¹⁶² Ver “Apéndice”: Imagen 1: Torcuato; Imagen 2: Faustina; Imagen 3: Popea; Imagen 4: Mesalina. No encontré imágenes, esculturas o cuadros alusivos a Lucio Virginio.

Capítulo II

lo que conlleva a resucitar a los demás romanos. Dentro de la trama, los “Torcanos” y los “Virginios” forman la alegoría del hombre cauto. Tanto Turcuato como Virginio cometieron filicidio a razones de un bien mayor; el primero para enseñar la obediencia y el segundo para evitar la violación de su hija; son héroes, al fin. Mientras que las “Faustinas”, “Mesalinas” y “Popeas” sirven para ejemplificar la *femme fatale*; antiheroínas o villas que actuaban con maleficencia, generalmente bajo influjos sexuales provocados por ellas mismas.

Con aquellos adjetivos, Diana involucra la ambivalencia del honor y la bajeza; o bien, la dicotomía: virtud-vicio. Sería absurdo añadir los epítetos masculinos a Teodoro, cuando, en realidad, les pertenecen a Diana, quien en su lucha por mantener decoro, formula una paradoja: podríamos parafrasear la historia de los romanos para entender a Diana: como los romanos, la condesa hace obras malas para efectos “bondadosos” (hacia ella misma); pero como las romanas, no halla lealtad ni en sus sentimientos, ni en los de Teodoro, ni en los de Marcela; lo que nos llevaría a un tercer estudio, a propósito de la ausente Lucrecia, donde abordaremos actitud polifacética de Diana, y no desproveer información importante sobre la romana, Lucrecia.

El primer acto, pues, valiéndose de estas alusiones nos presentó a Diana, como quien rememora su pasado para entender su presente; y hay una anagnórisis al final del acto: “Pero si ellas nos dejan cuando quieren / por cualquier interés o nuevo gusto, / *mueran* también como los hombres *mueren*”, voz de Teodoro que resuena por todo el escenario a oídos de los atentos y en entendimiento de los astutos.

Capítulo II

Dicho todo lo anterior, como Hornby nos lo advirtió, el efecto metateatral por alusión histórica repercute más en la *performance* que en la lectura del texto dramático. El mismo Fénix escribió en la dedicatoria de *La campana de Aragón*:

La fuerza de las historia representada, es tãto mayor que leida, quãta diferencia se adierte de la verdad a la pintura, y del original, al retrato: porque en vn quadro estãn las figuras mudas, y en vna fola acción las perfonas, y en la Comedia hablando y discurriendo, y en diuerfos afectos por infantes, quales son los fuecessos, guerras, pazes, confejos, diferentes estados de la fortuna, mudanças, prosperidades, declinaciones de Reynos, y periodos de Imperios, y Monarquias grandes.¹⁶³

De acuerdo con esta cita, el mismo Lope tiene conciencia del valor —digámoslo así— pedagógico inserto en las comedias.

En un estudio sobre Lope de Vega, Antonio Carreño-Rodríguez afirmó que para el Fénix “hacer historia es representarla”¹⁶⁴ (ya anticipamos niveles de representación histórica). Aquí no se ha intentado posicionar a *El perro del hortelano* como comedia genealógica, sino simplemente evidenciar los residuos de realidad en la ficción y cómo estos se amplifican ante el paralelismo con Diana y Teodoro; más adelante, prosigue Carreño-Rodríguez: “Para establecer dicho efecto cabe, pues, el hacer uso de las licencias poéticas. Las fuentes y datos históricos son solamente un punto de partida, un cimiento moldeable y maleable en manos del dramaturgo”;¹⁶⁵ en brevísimos versos, Lope hizo gala de su *elocutio* en riquísimas alegorías, hipérboles, adjetivaciones, alusiones, etcétera.

¹⁶³ Lope de Vega, “Dedicatoria a don Fernando de Valleio”, en “*La campana de Aragón*”, en *Decimoctava parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: A costa de Alonso Pérez, 1623, fol. 208r. He decidido escribir textualmente la dedicatoria, respetando la puntuación y las grafías de aquellos días.

¹⁶⁴ Antonio Carreño-Rodríguez, “Alegoría, discurso político y la Nueva Comedia: Lope de Vega”, en *BCom*, 58, 2, 2006, p. 330.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 331.

Capítulo II

Lope, monstruo de la naturaleza, vinculó nuestra historia y nuestra mitología¹⁶⁶ con su ficción, de manera que, al dramatizar a los romanos, el reconocimiento de estos provoca una atmósfera familiar. Los espectadores tan cerca de su propia historia; ya nos indicó Hornby: "Literary and real-life reference are signs of a healthy theatre".¹⁶⁷

En *La Dorotea*, Lope de Vega escribió, en un diálogo de Julio:

Oíd lo que respondía en una comedia un poeta un príncipe que le preguntaba cómo componía, y veréis con qué facilidad lo dijo todo:

*¿Cómo compones? Leyendo,
Y lo que leo imitando,
Y lo que imito escribiendo,
Y lo que escribo borrando;
De lo borrado escogiendo.*¹⁶⁸

Si tomamos como premisa dicho diálogo, Lope nos confirma su buena pluma para escribir, producto de muchas lecturas; por de pronto, la presente intentó exponer sus conocimientos históricos aplicados a la literatura, además demostró el conocimiento cultural de la época al citar lugares comunes, concurridos por sus coetáneos y antepasados.

A propósito de la presencia de Roma y de la metateatralidad en este dictamen. En *El acero de Madrid*, el madrileño nos habló un poco sobre el efecto de las comedias en sus destinatarios:

no en balde se inventaron las Comedias
primero en Grecia, que en Italia, y Roma:
allí se ven exemplos, y consejos,

¹⁶⁶ Asunto del que hablaremos posteriormente.

¹⁶⁷ Richard Hornby, p. 100.

¹⁶⁸ Lope de Vega, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby. California-Valencia: University of California Press, Berkeley and Los Ángeles-Castalia, 1958, p. 373.

Capítulo II

porque son de la vida los espejos.¹⁶⁹

Hasta este punto, sería prudente *mirar* qué tan latente está la Historia frente a nuestros ojos; Aristóteles:

[...] aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos, sino igualmente a los demás, aunque lo comparten escasamente. Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes el retrato, no producirá placer...¹⁷⁰

II.3. La estructura social recreada en la obra

A menudo, las obras constituyen sociedades miniatura que representan al globo entero. Aunque en el preliminar de este capítulo he detallado el concepto de “micromundo”, pretendo, ahora, explicar cómo funciona la escala social hortelana,¹⁷¹ bajo el tópico del *theatrum mundi*: un orden social escenificado. Así pues, explico el parangón a través de factores fundamentales que componen los escenarios mundiales: un orden social y un orden político.

El primer foco de atención son los personajes-tipo en las comedias áureas, que sabemos son parte elemental del teatro (en general); desde ellos *miramos* fragmentos de la sociedad concentrados en sujetos teatralizados: son personajes que imitan personas; los *dramatis personae*, en consecuencia, implican una sociedad minimizada.

¹⁶⁹ Lope de Vega, *Primera parte de la famosa comedia del Azero de Madrid*. Barcelona: A costa de Sebastian de Cormellas, 1618, fol. 36v.

¹⁷⁰ Aristóteles, *Poética*, IV, 15-1448b.

¹⁷¹ Para otros estudios similares, puede consultarse: Deyermond, Alan, “Divisiones socioeconómicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*”, *Celestinesca*, VIII, (1984), pp. 3-10.

Capítulo II

Desde Aristóteles¹⁷² hasta Horacio¹⁷³, incluso Lope mismo, los personajes habían sido caracterizados con elementos que formalizarían su decoro, es decir, el cómo deberían vestir, hablar, comportarse, etcétera, para encajar en el molde prototípico que les da vida: las personas, *v.gr.*:

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha
[...]
Las damas no desdigan de su nombre,

¹⁷² En cuanto a los caracteres, hay cuatro cosas a las que se debe aspirar. La primera y principal, que sean buenos. Habrá carácter si, como se dijo, las palabras y las acciones manifiestan una decisión, cualquiera que sea; y será bueno, si es buena. Y esto es posible en cada género de personas; pues también puede haber una mujer buena, y un esclavo, aunque quizás la mujer es un ser inferior, y el esclavo, del todo vil.

Lo segundo, que sea apropiado; pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible.

Lo tercero es la semejanza; esto, en efecto, no es lo mismo que hacer el carácter bueno y apropiado como se ha dicho.

Lo cuarto, la consecuencia; pues, aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter, debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente [...].

Y también en los caracteres, lo mismo que en la estructuración de los hechos, es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable y obre de tal modo, y sea necesario y verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra. Aristóteles, *Poética*, 1454a16-37.

¹⁷³ El niño que ya sabe repetir algunas palabras y ya pisa con pie firme la tierra, está inquieto por irse a jugar con sus pares, y sin mayor motivo se enfada y se calma y cambia de una hora para otra. El joven imberbe, que al fin se ha quitado de encima al tutor, disfruta con los caballos, los perros y el césped del soleado Campo de Marte; es blando como la cera para torcerse hacia el vicio, díscolo con sus consejeros, tardo para ocuparse de lo que es útil, pródigo del dinero, idealista, apasionado y presto para abandonar lo que amaba. Mudando de afanes, la edad y el carácter viril van tras la riqueza y las amistades, se hacen esclavos de las distinciones, se guardan de hacer cosa alguna que luego les sea difícil cambiar. Muchos son los inconvenientes que acosan al viejo, ya porque busca ganancias y, tras encontrarlas, el pobre no las toca y teme servirse de ellas; ya porque todo lo hace lleno de miedo y sin entusiasmo; a todo da largas y pospone las esperanzas; carece de iniciativa y se angustia por el futuro; intratable y gruñón, es dado a alabar el tiempo pasado, cuando él era niño, y a corregir y censurar a los jóvenes. Muchas cosas buenas traen consigo los años que vienen, y muchas se llevan cuando se marchan. No ha de encomendarse a un joven un papel de viejo, ni aun muchacho el de hombre maduro; siempre habrá de atenerse a los caracteres propios de cada edad. Horacio, *Arte poética*, vv. 158-179.

Capítulo II

y si mudaren traje, sea de modo que pueda perdonarse, porque suele el disfraz varonil agradar mucho.¹⁷⁴ (vv. 269-283).



Analicemos, entonces, los *dramatis personae* de *El perro del hortelano*.

A mi modo de ver, hay tres sectores identificables: 1) los nobles: Diana, condesa; Ricardo, marqués; Federico y Ludovico, condes. 2) Los palaciegos: Teodoro, secretario; Octavio, mayordomo; Fabio, gentil hombre; y Marcela, Dorotea y Anarda, damas de la cámara de Diana; incluso hay un paje al servicio de Ludovico. 3) Los criados: Leonido; Antonelo,

lacayo de Federico; Furio; Lirano; Tristán, amigo y lacayo de Teodoro; y Celio, lacayo de Ricardo.

Los personajes dichos representan tres clases distintas repartidas, sino equitativamente, sí con prudencia, los más ricos son menos; los medios son los suficientes; y los de estratos más bajos abundan.

La realidad *in situ* es la casa de Diana: el mundo a cuatro paredes. También se menciona a Nápoles como un macroescenario, pero es poco fértil; a saber, no hay escenas fuera de la casa de Diana que tengan sustento necesario para recrear una sociedad aparte, aunque tenemos el caso de la escena en los aposentos del Conde Ludovico. Sea como sea, las insistencias sobre Nápoles hacen entender que la casa de la condesa es, en realidad, una síntesis de Nápoles, observemos el diálogo siguiente:

¹⁷⁴ Lope de Vega, *Arte nuevo...* p. 324-326.

Capítulo II

DIANA. Oye, Anarda
ANARDA. ¿Qué mandas?
DIANA. ¿Qué hombre es este que salió...?
ANARDA. ¿Hombre?
DIANA. Desta sala; y yo
sé los pasos en que andas
¿Quién le trajo a que me viese?
¿Con quién habla de vosotras?
(vv. 184-190)

Los versos nos presentan actitud territorial de Diana, quien insinúa conocer su casa punto por punto; conoce, también, a su gente, de los que tiene dominio absoluto (o, por lo menos, eso parecería ser): “yo sé los pasos en que andas”, le dice a Anarda. Además de que la expresión “¿Qué hombre es este que salió?” manifiesta su control del condado, del cual conoce a cada habitante en él. En la comedia, el poder absoluto es ella:

Es la primera escena en la que, sin recurrir a largas tiradas que expliquen situaciones anteriores, coloca al espectador en el meollo más certero de la pieza [...] organiza a su alrededor un micromundo absolutamente jerarquizado, como corresponde a la sociedad estamental a la que Lope de Vega entrega su comedia. Diana, aunque mujer, como dueña del condado de Belflor, encarna un modo de vivir aristocrático: su casa no es sino un pequeño reino que depende, en todo, de la voluntad de la condesa; y así puede prohibir y ordenar hechos esenciales de la vida de sus “súbditos”[...].¹⁷⁵

Sin contradecir lo dicho párrafos anteriores, es verdad que la existencia de Ricardo, Federico y Ludovico plantean escenarios ajenos a la casa de Diana, son extensiones territoriales; incluso Ricardo mismo, en su posición de marqués, representa un nivel elevado sobre Diana que es condesa. Empero, es la condesa quien suministra los

¹⁷⁵ Mauro Armiño, p. 29.

Capítulo II

recursos necesarios para que la sociedad de *El hortelano* se mantenga en un orden relativo. Hay que recordar que en este tipo de comedias, las mujeres son el sostén del enredo, a quienes les debemos la fluidez del conflicto:

En el mundo al revés de la comedia es donde se permite que las mujeres provoquen los acontecimientos y ejerzan un control sobre el mundo dominado por hombres en el que están obligadas a vivir. Aunque escrita por hombres, la comedia adopta un punto de vista femenino. Es como si el dramaturgo varón, para compensar a las víctimas de la injusta sociedad ideada por los de su sexo, prestase atención por una vez al papel de manipuladora que la sociedad masculina ha obligado a tomar a la mujer.¹⁷⁶

La mujer es, en otras palabras, matriarca del drama como en las sociedades donde representan al seno de las mismas. En resumen, toda la sociedad en *El perro* se mueve por Diana, la cabeza del condado-mundo; hay otros universos que no afectan nuestros argumentos, y nos recuerda que el mundo tiene sus distintos escenarios como el marquesado tácito de Ricardo y los condados de Ludovico y Federico; hay subordinados acomodados que se benefician de los favores más cercanos de los poderosos, pero no tienen privilegios ostentosos, por ejemplo, ha dicho Teodoro “[...] Pero mira que el amor / es hijo de la nobleza”¹⁷⁷ (vv. 1848-1849), y están los más bajos cuyas vidas son repercusiones de los dos sectores superiores, como diría el Pobre, de Calderón de la Barca¹⁷⁸ —hago paráfrasis— “desde sus miserias mirando infelices están ajenas felicidades” (vv. 834-837). Nuestra comedia se gesta a partir de personajes de la vida cotidiana, incluso, como toda buena obra de arte, permanece atemporal, se adapta a las circunstancias contemporáneas. Los Estados están administrados por los nobles, y los gobernados permanecen a las mercedes de

¹⁷⁶ Bruce W. Wardropper, *La comedia española del Siglo de Oro*, en Elder Olson, *Teoría de la comedia*. Barcelona-Caracas-México: Ariel, p. 226.

¹⁷⁷ Nótese el tópico del amor cortés.

¹⁷⁸ Hablo, por supuesto, de su obra *El gran teatro del mundo*.

Capítulo II

los altos mandos. Pensemos que Teodoro, aún con el increíble *deux ex machina* que le garantizó su cualidad de noble, obtuvo dicho beneficio por su lacayo Tristán, quien lo elevó a lo más alto de la pirámide estamental a través de maromas discursivas y un talento para el armar fingimientos. Tristán está, dentro de mi esquema imaginario, en el tercer grupo, mientras que Teodoro se encontraba en el segundo; de acuerdo con mi lógica, Tristán, por naturaleza, ayudó a Teodoro, de haber un cuarto grupo, Tristán, posiblemente, hubiese obtenido algún favor que le otorgara algún premio pomposo, pero no lo hay.

También existen, en nuestras sociedades, gobernantes delirantes, agitados por la necesidad de heredar sus riquezas, como sucedió con el conde Ludovico, un individuo que si no loco, sí bastante alejado de la realidad.

Ricardo y Federico, los corrompidos por el poder, pagan a mercenarios para evitar mancharse las telas de su linaje.

Las damas adulatoras y sin opinión significativa, los únicos oídos que les escuchan son los de las paredes. Y ante la desobediencia son castigadas modestamente —o premiadas, según el vidrio con que se le vea— con la falsa filantropía de los altos mandos, en actitud diplomática con la vida, les dan lo que creen deben merecer pero no lo que justamente tienen que obtener, tal como el consuelo de Marcela al ser casada con Fabio.

Los divertimentos de los lacayos, a quienes debemos risas eutrapélicas en certámenes consecutivos, no les depara nada más que la admiración de la resolución feliz de los nobles.

Las situaciones planteadas son estadísticamente posibles en cualquier universo ajeno a Belflor. En escena se representa la vida misma. Por si fuera poco, la literatura se sirve de valores universales como el amor, la vida, la muerte, los celos, etcétera, para presentarnos una vida ficcionalizada. Nuestros dramaturgos áureos, Lope,

Capítulo II

sobre todo, quien era capaz de ejercer mecanismos simplificadores para crear, en tanto que finge vidas que nos parecen tan reales:

La historia de la literatura es, en muchos casos, la historia de la reescritura, ya que los temas fundamentales de la creación literaria —el amor, la muerte, la soledad, etc.— son siempre los mismos y permanecen inalterables al paso del tiempo; sin embargo, es el tratamiento concreto que se la da a cualquiera de esos temas lo que constituye el verdadero proceso de la creación literaria, puesto que supone la concreción de un tema universal en un autor, una época y un contexto determinados.¹⁷⁹

Unir lo público social con lo íntimo individual logra a más detalle armar el escenario del mundo, pues los reconocimientos no solo se dan con microescenarios del cómo funciona una sociedad, sino también, del cómo funciona un individuo.

Diría Lope:

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género
de poema o poesis, y éste ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres.¹⁸⁰
(vv. 49-53)

En fin, la comedia aquí representada obedece a un margen superior que es la vida, aunque depende de ella para existir, dependemos de ella para darnos cuenta de su existencia y de su entendimiento: paradoja cíclica que mueve ocularmente nuestras miradas y de estas más miradas emergen. Siempre ver más allá del tablado, donde nuestros personajes y las personas se confeccionan en un paralelismo perfecto.

¹⁷⁹ Cristóbal José Álvarez López, "Tradición e innovación del mito clásico de *Hero y Leandro*, de Mira de Amescua", en *Anagnórisis*, 2, 2010, p. 132.

¹⁸⁰ Lope de Vega, *Arte nuevo...* pp. 294-295.

“Teatro y vida se funden en una misma realidad: aquél al servicio de esta, por supuesto”.¹⁸¹

II.4. Góngora en *El perro del hortelano*

¡Conjúrote, demonio culterano,
que salgas de este mozo miserable
que apenas sabe hablar, ¡caso notable!
Y ya presume de Anfión tebano

LOPE DE VEGA

Para este desglose metadramático, habrá de hacer hincapié en el estilo de Lope de Vega. A sabiendas del paratexto *supra*, nos centraremos en don Luis de Góngora y Argote, quien encarna en Ricardo, galán antagonista de la comedia, a partir de unos mecanismos burlescos que le parodian.

La tesis que ha movido a muchos críticos es que el discurso del marqués se distingue del resto de los personajes por su ambigüedad: diálogos cargados de hipérbatos, metáforas y demás recursos *oscuros* que caracterizan al cordobés Góngora. De tal modo que, para la presente, interesan esos guiños, toda vez que Richard Hornby los calificaba como fenómenos de autoconciencia “As with literary criticism, theatrical criticism within the play also has the effect of turning into self-reference”.¹⁸² Esto es una especie de crítica poética indirecta (o alegórica), donde Lope caracteriza a un personaje a partir de un sujeto bastante bien tipificado e identificable como lo fue y lo es Góngora.

¹⁸¹ Miguel Zugasti, “Lope de Vega y la comedia genealógica”, *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 3, 2013, p. 30.

¹⁸² Richard Hornby, p. 92.

Capítulo II

Además, para ser más precisos, Lope parece atacar directamente las *Soledades* a través de versos cocidos con remedos del texto.

Por demás, las relaciones entre ambos poetas era incierta. Lope no era un antigongorino del todo; por lo contrario, sabemos que el Fénix disfrutaba de los halagos de su pluma: un narcisista de su poesía. Por lo que su fama no aspiraba únicamente a la aprobación, admiración y adulación de las masas urbanas; sino, también, de aquellos más selectos individuos cualificados, los doctos de la literatura áurea; entre ellos, Góngora, por supuesto. Así que en cuanto le criticaba también le respetaba; incluso, para reducir las ofensas atacaba el estilo gongorino en sus seguidores “los malos Góngoras”: “Los que por tu defensa escriben sumas, / propias ostentaciones solicitan, / dando a tu inmenso mar viles espumas, / Los Ícaros defienda, que te imitan, / que como acercan a tu sol las plumas / de tu divina luz se precipitan”.¹⁸³ Pero claro, esto no quiere decir que el madrileño no socavaba en afilar versos y desenvainar contra el cordobés en parejo duelo poético cuando fuera necesario.

Bajo esta justificación sucede el mecanismo metateatral, es decir, suponer un desliz de la obra para articularse, en pro o contra, con alguna otra, a saber, de *El perro del Hortelano* a *Soledades*. Debe entenderse, pues, que Ricardo es una forma ridícula para representar el lenguaje barroco y conceptuoso.¹⁸⁴

Ahora bien, en lo concerniente al análisis, Ricardo aparece por primera vez en los versos 689-708; versos, dicho sea de paso, que se sitúan en escena donde surge paralelismo con el texto gongorino.

RICARDO. Con el cuidado que el amor, Diana,

¹⁸³ “A don Luis de Góngora”, cit. en Carlos Mata Induráin, “Lope de Vega y Góngora”, *Ínsula Barañaria*, Madrid, 2014. Consultado en «<https://insulabaranaria.com/tag/papel-que-le-escribio-un-senor-de-estos-reinos-a-lope-de-vega-carpio-en-razon-de-la-nueva-poesia/>».

¹⁸⁴ Vid. Lope de Vega, *El perro del hortelano*, supranota 689, p. 72.

Capítulo II

pone en un pecho que aquel fin desea
que la mayor dificultad allana,
el mismo quiere que te adore y vea;
solicito mi causa, aunque por vana
esta ambición algún contrario crea,
que dando más lugar a su esperanza,
tendrá menos amor que confianza.

Está vusñoría tan hermosa
que estar buena el mirarla me asegura;
que en la mujer (y es bien pensada cosa)
la más cierta salud es la hermosura;
que en estando gallarda, alegre, airosa,
es necedad, es ignorancia pura,
llegar a preguntarle si está buena,
que todo entendimiento la condena.

Sabiendo que lo estáis, como lo dice
la hermosura, Diana, y la alegría,
de mí, si a la razón no contradice,
saber, señor, cómo estoy querría.
(vv. 689-708)

Los remedos del conceptualismo, los vemos en la construcción formal de los versos, se tratan, pues, de octavas, que a considerar del Fénix trataban asuntos amorosos del mismo modo que los romances; sin embargo, con la notable distinción que “en otavas lucen por extremo”(v. 310).¹⁸⁵ Es no tan pequeña presentación del aspecto formal del marqués Ricardo, quien vislumbra con estructura poética de alto nivel, pues, *per se*, es de arte mayor.

Sobre el fondo, desde la primera estrofa observamos el nivel de dificultad sintáctica, ejemplo de hipérbaton, que habría de reestructurar para obtener la forma natural de un enunciado: “solicito mi causa, aunque algún contrario crea por vana esta ambición, que dando a su esperanza más lugar, tendrá menos amor que confianza”. Pero también hay anástrofes: “Con el cuidado que el amor, Diana” por “Diana, con el cuidado que el amor...”; “es necedad, es ignorancia pura, / llegar a

¹⁸⁵ Lope de Vega, *Arte nuevo...*, p. 329.

Capítulo II

preguntarle si está buena” por “llegar a preguntarle si está buena es necedad, es ignorancia pura...”. Sin duda, la consecución de anástrofes¹⁸⁶ y de hipérbatos dificultan la comprensión inmediata de lo que se está diciendo, o en su defecto, escuchando. Por ser de compleja construcción sintáctica, los versos del marqués son *mixtura verborum* o sínquisis, una suerte de enredo del *verbum* y previsible tan solo para los doctos, y del cual no podemos hacer conjeturas discursivas sino hasta la pronunciación final del diálogo: perder el hilo del diálogo es perder el sentido del mismo.

Podemos asegurar que Lope no era seguidor de la oscuridad poética; todo lo contrario, su estilo era de notable claridad. Afirmaciones como las de en *El castigo sin venganza*, hacen entrever su discordancia a la ambigüedad literaria. En un diálogo —de otro Ricardo— sobre la noche, donde las metáforas hacen luz de la oscuridad, vemos desaprobación del Duque de Ferrara y de Febo. El diálogo de este Ricardo es:

¿Qué piensas tú que es velo
con que la noche le tapa?
Una guarnecida capa
con que se disfraza el cielo,
y para dar luz alguna
las estrellas que dilata
son pasamanos de plata
y una encomienda la luna.
(vv. 9-16)

¹⁸⁶ Claramente, no es la única vez en que Lope hace burla de las formas culteranas, recordemos aquel soneto en *El capellán de la virgen*. Cito fragmento:

Inés, tus bellos ya me matan, ojos,
y al alma, roban pensamientos, mía,
desde aquel triste, que te vieron día,
no tan crueles, por tu causa, enojos.

Lope de Vega, *El capellán de la Virgen*, en Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, *Vida y obra de Lope de Vega*. Madrid: Bibliotheca Homologens, 2011, p. 220.

Capítulo II

Agrupando los semas: noche, velo, capa, disfrazada, luna, obtenemos como isotopía: ocultamiento. Los diálogos consecuentes son de importante observación. El Duque responde: “Ya comienzan desatinos” (v. 17), pero es Febo quien da puntales informaciones:

No; lo ha pensado poeta [Góngora]
destos de la nueva seta, [los culteranos]
que se imaginan divinos.¹⁸⁷

Febo, por antroponimia, “sol” y “arte”, *ergo*, “claridad” y “técnica”, puede emular una advocación del Fénix en contraposición de la luna que sería, en conclusión, todo lo contrario:

Si sus licencias apelo,
no me darás culpa alguna;
que yo sé quien a la luna
llamó requesón del cielo.
(vv. 21-24)

Con “si a sus licencias apelo” entendemos que hay una redirección clara hacia un individuo, pero es hasta el próximo diálogo del duque de Ferrara que hallamos más próximo el ataque a los culteranos:

[...] la poesía ha llegado
a tan miserable estado

¹⁸⁷ Sobre el término “divino”, podemos recurrir a dos opciones, la más inmediata es la tercer acepción del *Diccionario de Autoridades*: “Por extensión impropia, significa comunmente todo aquello que es tan excelente, y contiene una perfección tan peregrina, que parece excede el ingenio y habilidad de los hombres: como Coplas divinas, ingenio divino, hombre divino, por haver hablado o escrito elevadíssimamente”. Y un tanto más subjetivamente, “divino” fue el epíteto que acompañó a Luis Barahona de Soto, término designado por sus contemporáneos, fue poeta ejemplar del manierismo y preculterano [Vid. Francisco Rodríguez Marín, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*. Madrid: Establecimiento tipográfico “Sucesores de Rivadeyra”, 1903, p. 227]. Así que como precursor del culteranismo, “divino” puede ser antonomasia de los culteranos.

Capítulo II

que ya es jugador
de aquellos transformadores,
muchas manos, ciencias pocas,
que echan cintas por la boca,
de diferentes colores [...]
(vv. 26-32)

En otros textos, pensados más de tinte preceptista que literarios, Lope deja en claro su percepción de la poesía gongorina y de sus adeptos:

Escribió en todos estilos con elegancia, y en las cosas festivas, a que se inclinaba mucho, fueron sus sales no menos celebradas que las de Marcial y mucho más honestas. Tenemos singulares obras suyas en aquel estilo puro, continuadas por la mayor parte de su edad, de que aprendimos todos erudición y dulzura [...] Mas no contento con haber hallado en aquella blandura y suavidad el último grado de la fama, quiso (a lo que siempre he creído, con buena y sana intención, y no con arrogancia, como muchos que no le son afectos han pensado) enriquecer el arte y aun la lengua con tales exornaciones y figuras, cuales nunca fueron imaginadas ni hasta su tiempo vistas [...] Bien consiguió este caballero lo que intentó, a mi juicio, si aquello era lo que intentaba; la dificultad está en el recibirlo, de que han nacido tantas, que dudo que cesen si la causa no cesa: pienso que la escuridad y ambigüidad de las palabras debe de darla a muchos. [...] a muchos ha llevado la novedad a este género de poesía, y no se han engañado, pues en el estilo antiguo en su vida llegaron a ser poetas, y en el moderno lo son el mismo día; porque con aquellas trasposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas o frasis enfáticas se hallan levantados adonde ellos mismos no se conocen, ni aun sé si se entienden. [...] Y así, los que imitan a este caballero producen partos monstruosos que salen de generación, pues piensan que han de llegar a su ingenio por imitar su estilo.¹⁸⁸

Regresando al *Hortelano*, Ricardo cumple, pues, con los atributos culteranos que el Fénix reprochaba tanto. Según entiende Mauro Armiño, en su edición de *El perro*

¹⁸⁸ Lope de Vega, "Respuesta de Lope de Vega a un 'Papel que le escribió un señor destos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía", en José-María Reyes Cano, *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*. Madrid: Cátedra, 2010. pp. 536-538.

Capítulo II

del Hortelano, las alusiones son a *El Polifemo* y las *Soledades*, sobre todo a esta última: “Varios versos de *El perro* parodian y parecen burla —uno de los pretendientes nobles, el marqués Ricardo, se ridiculiza a sí mismo en escena precisamente a través del lenguaje— de la *Soledad primera*, de Góngora [...]”.¹⁸⁹ Por ejemplo: Lope escribe “a los primeros paños del aurora” (v. 724); sobre estos versos incluso Kossoff se mostraba indeciso con las pretensiones del Fénix, el entender de Kossoff era:

No sé si Lope, al inventar este parlamento alambicado del marqués, no quería hacerle parecer más ridículo insertando confusiones en su profesión de amor, porque normalmente la aurora indica el oriente¹⁹⁰ [...] Pero tal vez “Los paños de la aurora” son en estilo culto los jirones de la aurora boreal y en ese caso la idea del marqués es “desde el sur al norte, desde el occidente al oriente”, si el oro simboliza las Indias (de donde bien podía venir) frente a las perlas [...] y los diamantes del oriente.¹⁹¹

La hipótesis de Kossoff me parece acertada, como también le pareció a Armiño por citarla en su edición de *El hortelano* —edición más moderna, por cierto—. Los versos de Lope funcionan como pastiche, una suerte apropiación estilística que, en el caso de la comedia, apetece a la risa y el humor entre los espectadores; pues hay que recordar que esto solo sucede en los intrincados diálogos del marqués o en acciones circundantes a él, una rareza entre las demás intervenciones. Sobre el pastiche me interesa rescatar opinión contundente de Gerard Genette: “[...] Proust dice (y demuestra) que el pastiche es ‘crítica en acción’; el metatexto crítico se concibe, pero casi nunca se practica sin una parte —a menudo considerable— de intertexto citacional de apoyo”.¹⁹²

¹⁸⁹ Mauro Armiño, p. 14.

¹⁹⁰ El *Diccionario de Autoridades* así lo explica también: “suele tomarse tal vez por el oriente, y las partes que le componen”

¹⁹¹ Lope de Vega, *El perro del hortelano*, ed. A. David Kossoff. Madrid: Castalia, 2012 p. 105.

¹⁹² Gerard Genette, *Palimpsestos*, p. 17.

Capítulo II

Un acto después, Ricardo está con Celio, su criado. Celio nos da una parodia más directa al introito de *Soledad primera*:

¿No has visto por el oriente
salir serena mañana
el sol con mil rayos de oro,
cuando dora el blanco toro
que pace campos de grana?
—que así llamaba un poeta
los primeros arreboles.
(vv. 1222-128)

Y en el texto de Góngora leemos:



El rapto de Europa, Alejandro DeCinti,
2018.

Era el año de la estación florida
en que el mentido robador de Europa
(media luna las armas de su frente,
y el Sol todo los rayos de su pelo),
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas”
(vv. 1-6)¹⁹³

El “blanco toro” al que refiere Lope es el “robador de Europa” que escribe Góngora,¹⁹⁴ basta recordar el mito clásico del rapto de Europa por Júpiter metamorfoseado en toro blanco, con quien Europa

¹⁹³ Luis de Góngora, *Soledades I*, ed. John Beverley. Madrid: Cátedra, 2016, p, 75. Citaré por esta misma edición en fragmentos consecuentes.

¹⁹⁴ Bernardo de Souvirón escribió texto novelesco sobre el mito del Minotauro, con datos mitológicos revisados por Bàrbara Matas Bellés, en él podemos leer: “Dos astas rajaban la superficie. La luz del sol poniente se reflejaba sobre las gotas que se desprendían de ellas, como una multitud de pequeñas joyas que revoloteaban a su alrededor. Poco a poco surgió una hermosa *testuz blanca*, perfecta. Dos ojos enormes, tranquilos, se clavaron en la figura de la muchacha [Europa], que permanecía aterrizada y expectante a la vez. El toro avanzaba hacia la playa, sus pies se movían con facilidad y sus pezuñas no se hundían en la arena. Se encaminaba hacia Europa” [Bernardo de Souvirón, *El laberinto del Minotauro*. Madrid: Gredos, 2017, p. 12.

Capítulo II

copularía y daría por hijos a los jueces del inframundo, Sarpedón, Radamantis y Minos.

El toro blanco representa, asimismo, a la constelación de Tauro y éste, eventualmente, al mes de abril: “el segundo signo del Zodiaco, el qual corresponde al mes de Abril” (*Aut.*), y es abril “la *estación florida* en que el sol entra en la constelación sideral de Tauro”,¹⁹⁵ en resumen, hay una correspondencia entre ambos parlamentos. Ahora bien, con este escenario mitológico, cabe señalar que Lope configura el discurso “serio” de Góngora en comicidad pura.

Después, en los versos 1243-1246, el marqués se acopla al ambiente sideral y se dice así mismo que entre los pretendientes —los signos del zodiaco— del sol, figura con quien identifica a Diana,¹⁹⁶ él es Leo:

Él por primera afición,
aunque del nombre se guarde,
que yo por entrar más tarde,
seré el signo del León:
(vv. 1243-1246)

“Entrar más tarde”, es decir, después de la primavera, la estación florida, Leo estaría entrando en el estío, la siguiente estación según la percepción de aquellos años. La constelación de Leo procede de la elevación de León de Nemea, asesinado por Heracles. Aquí, Ricardo se animaliza con tal de adoptar postura fiera y dominante, características del signo, que sobrepasa en gallardía a los otros once: “el león es animal ferocísimo” (*Cov*¹⁹⁷.), aunque dicen que “el león no es como lo

¹⁹⁵ Luis de Góngora, *Soledades*, sup. nota 1-14, p. 75.

¹⁹⁶ Nuevamente, me parece una ironía que identifique a Diana con el sol, cuando por antroponimia, es luna. No sé si Lope estaba atento a la incongruencia del discurso, seguramente sí, quizás la intención era hacer del marqués ciego de sus propias palabras.

¹⁹⁷ S.v. “León”

Capítulo II

pintan" (*Cov.*), refrán que bien le acomoda a un marqués cobarde que no enfrenta en duelo a Teodoro, en cambio, pide las mercedes de terceros para ejercicios viles.

Al final, la construcción del discurso del marqués o lo concerniente a él (como el diálogo de Celio), en tanto a la forma como al fondo, corresponde a la labor culterana de Góngora. Por el mismo motivo culterano, se oscurece el motor metateatral del texto; es apenas perceptible que los espectadores necesitarían constantes visualizaciones de la obra, además de recordar los pasajes de *Soledades* —lo que es ya un desafío. Estamos, pues, no solo en los terrenos del metateatro sino de la metatextualidad¹⁹⁸, por ello la complejidad del mismo. Sin embargo, Hornby ha explicado que esto, por supuesto, requería de agudeza extrema del ojo sensitivo: ver detrás de las líneas y a través de los personajes que son, en teoría, los que conocen a Góngora. Hornby:

Thus, when literary citation within the play moves toward literary criticism, it also moves toward the play as self-reference. The audience cannot help but apply the same standards that are being propounded against the play itself.¹⁹⁹

Lope había desafiado a los poetas más importantes de sus tiempos: Cervantes, Quevedo, Góngora y hasta Calderón;²⁰⁰ la mofa, en este caso, a Góngora pudiera deberse a la fama que estaban alcanzando sus obras *Polifemo* y *Soledades*, como lo observó Pedro Conde Parrado:

¹⁹⁸ "Es la relación denominada "comentario" —que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo [...] La metatextualidad es por excelencia la relación crítica. Gérard Genette, *Palimpsestos*, p. 13"

¹⁹⁹ Richard Hornby, p. 92.

²⁰⁰ Sobre los roces literarios entre Lope y Calderón ver: Mancebo Salvador, Yolanda, "El castigo sin venganza, a la conquista del repertorio", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV, 2018, pp. 200-242.

Capítulo II

La sorprendente moda literaria que estaba difundiéndose de manera imparable a partir de la divulgación del *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora en el bienio 1613-1614, y que Lope debió de vivir desde el primer momento, y con gran inquietud, como el mayor reto al que podía enfrentarse en su obsesivo empeño por ocupar de manera exclusiva el trono de la poesía española (y hasta europea) y obtener de ello réditos personales en su no menor obsesión por llegar lo más alto posible en el escalafón cortesano.²⁰¹

Pues *El perro del hortelano*, aunque con inexactitudes, se publicó entre el 1613-1618, después de las *Soledades*, “cuyo manuscrito circuló en la Corte madrileña en 1613”.²⁰²

Otra hipótesis surge a partir de Donald McGrady, quien supone que la obra entera de *El perro* es una parodia de primer drama gongorino, *Las firmezas de Isabela*, de 1613, y que esta a su vez era parodia de otro texto del Fénix, *Virtud, pobreza y mujer*, de 1612.²⁰³

²⁰¹ Pedro Conde Parrado, “Introducción” a *Lope de Vega crítico de Góngora: Cartas de Lope a un “señor de estos reinos”*. *Respuestas de Colmenares*. Paris: e-Spania Books, 2019, p. 11.

²⁰² Carlos Mata Induráin, “*El perro del hortelano* de Lope de Vega: datación y fuentes”, *Ínsula Barañaria*, Madrid: 2015, [Consultado en «<https://insulabaranaria.com/tag/las-firmezas-de-isabela/>»].

²⁰³ *Vid. Idem.*

CAPÍTULO III. LA FICCIÓN COMO REALIDAD EN EL MICROMUNDO DE *EL PERRO DEL HORTELANO*

Después de todo, solo queda ver cómo la ficción interactúa con nuestra realidad circundante.

En el presente capítulo se expondrán dos variantes más, a saber, “the rol within the rol”²⁰⁴ y la “self-reference” a través de dos personajes fundamentales: Teodoro y Diana; empero, nos desviaremos por pasados mitológicos en tanto que puedan asegurarnos una comparación de planos: el ficticio con el real.

La distinción de este capítulo sobre el anterior pende de los motivos que se citan, como puede presuponerse, aquí las alusiones son ficticias que no históricas. Sin embargo, es importante señalar que la autorreferencia involucra altamente a ambos planos.

A lo largo de este estudio hemos demostrado que *El perro del hortelano* es una obra versátil. Su estructura (fondo y forma) da pie a múltiples interpretaciones que, hoy día, le ha ganado su popularidad y canonización dentro de las universidades.

Estas dos últimas variantes dan fe de la carga metateatral del texto y de su mismo estímulo ante espectadores que, junto con la obra, incursionan en diferentes escenarios consecuentes al ritmo de la obra de teatro.

III.1. La idea de desempeñar un papel dentro de otro

De acuerdo con la postura de Hornby, “la idea de desempeñar un papel dentro de otro” se establece como una cuarta posibilidad metateatral. En síntesis “whenever we see the characters in the inner performance also as individuals in the outer

²⁰⁴ Por supuesto, que entenderé por rol, de acuerdo a los planteamientos de Richard Hornby, como la caracterización y función de un personaje en el desarrollo de la comedia.

performance".²⁰⁵ Se trata, pues, de un desprendimiento del carácter original de un personaje que se transmuta a otro de forma voluntaria, involuntaria o alegórica.²⁰⁶

Por supuesto que todo se trata del rumbo con que se dirija la acción del drama. Existen tan notables eventos que conducen a una necesaria desarticulación del primer rol, tal como solía hacerse, casi por hábito, con las mujeres vestidas de hombres, sobre todo en dramas genealógicos, donde vemos a estas féminas tomar las armas para llegar al encuentro con el amado:²⁰⁷

Duq[ue]. Como os llamis?
Ma[ría]. D. Sancho de Azeuedo.²⁰⁸

O en las de enredo, donde las mujeres se visten de hombres para involucrarse en contextos primordialmente masculinos como las universidades; ejemplo de este tipo —de los muchos que hay, claro— es doña Juana de Madrid, de Rojas Zorrilla, en *Lo que quería ver el Marqués de Villena*. En fin, los ejemplos son muchísimos y como ha aclarado Hornby, los hay de varios tipos; los dos anteriores se encuadran dentro del primer rubro, a saber, un segundo rol ejecutado de forma voluntaria.

Los roles involuntarios, por otra parte, "may be caused by factors outside the character, or caused by some inner weakness, or, quite commonly, caused by some combination of outer and inner factors",²⁰⁹ es decir, pese a la redundancia, el personaje no recrea un segundo rol por voluntad, sino que son los acontecimientos los que forjan la necesidad de un segundo. Dentro de los ejemplos que Honrby cita,

²⁰⁵ Richard Hornby, p. 67.

²⁰⁶ *Vid. ibid.*, p. 73.

²⁰⁷ Quien, recordemos, generalmente está preocupado por asuntos del honor y no del amor, así que pocas veces atienden las virtudes de Eros. Por eso, en lo secundario del amor, las damas toman las riendas.

²⁰⁸ Lope de Vega, "El valiente Céspedes", en *Parte Veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1635, fol. 139v.

²⁰⁹ Richard Hornby, p. 74.

Capítulo III

destaca *La vida es sueño*. La comedia de Calderón posicionó a Segismundo en dos planos: la vida y el sueño. Recordemos la dinámica de Basilio: hacer creer a Segismundo, su hijo, que estaba soñando.

En el inicio de la comedia calderoniana conocemos a un Segismundo melancólico, atestado por las cadenas de la esclavitud, cuando se conoce libre, a este esclavo se le concede la virtud de saberse noble y piensa, desde ese momento, en destronar a su padre a como dé lugar. Aquí subyace el segundo rol, que emerge a partir de una hipótesis planteada por el monarca: el sueño. El sueño, pues, reconfigura al —digámoslo así— primer Segismundo, reo del Destino, quien, al enterarse de su noble naturaleza, pronuncia: “¿qué tengo más que saber, / después de saber quién soy, / para mostrar desde hoy / mi soberbia y mi poder? (vv. 311-135).²¹⁰ Pero es en el encuentro entre Basilio y Segismundo, donde la doble personificación se muestra explícita:

BASILIO Bárbaro eres y atrevido;
 cumplió su palabra el cielo
 y así, para él mismo apelo,
 soberbio, desvanecido.
 Y aunque sepas ya quién eres,
 y desengañado estés,
 y aunque en un lugar te ves
 donde a todos te prefieres,
 mira bien lo que te advierto:
 que seas humilde y blando
 porque quizá estás soñando,
 aunque ves que estás despierto.

(*vase*)

SEGISMUNDO ¿Qué quizá soñando estoy,
 aunque despierto me veo?
 No sueño, pues toco y creo
 lo que he sido y lo que soy.
 Y aunque agora te arrepientas,

²¹⁰ Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Espasa-Calpe, 1997, pp. 134-135. [Citaré solo los versos a partir de este momento].

Capítulo III

porque remedio tendrás;
sé quién soy, y no podrás,
aunque suspires y sientas,
quitarme el haber nacido
desta corona heredero;
y si me viste primero
a las prisiones rendido,
fue porque ignoré quién era.
Pero ya informado estoy
de quién soy; y sé que soy
un compuesto de hombre y fiera.
(vv. 535-562)

El intervalo onírico fue lo que permitió a Segismundo interpretar el rol de príncipe, independiente del tándem dispuesto por toda la corte de Basilio. Aun así, es verdad que también había una voluntad del personaje por ser el heredero (que ya es), sin embargo, desde esa premisa, Segismundo no interpretaría un rol, sino que cambiaría su naturaleza de forma permanente; el sueño permite que, de algún modo, todo sea temporal: un frenesí, una ilusión, una sombra, una ficción, pues el planteamiento de Calderón de la Barca es “que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son” (vv. 1201-1202).

Por otro lado, yo creería que hasta las damas que se fingen bobas, entran en este rubro. Cito como ejemplo *La dama boba*, de Lope:

LAURENCIO Pues, ¿sabrás fingirte boba?
FINEA Sí, que lo fui mucho tiempo,
 y el lugar donde se nace
 saben andarle los ciegos.
 Demás desto, las mujeres
 naturaleza tenemos
 tan pronta para fingir
 o con amor o con miedo,
 que, antes de nacer, fingimos.²¹¹
(vv. 2487-2495)

²¹¹ Lope de Vega, *La dama boba*, ed. José María Diez Borque. Madrid: Castalia, 2001, p. 135-136.

Capítulo III

Y es involuntario, el doble rol, puesto que Finea nace boba (ella misma lo dice), es el amor que le da entendimiento, gradualmente se convierte en intelectual, incluso, por sobre Nise.

También los nobles disfrazados de villanos, por ejemplo, el rey del *Villano en su rincón* que redujo su cortesana categoría a “Alcaide de la ciudad / y los muros de París”²¹² (vv. 1610-1611) para armar una triquiñuela contra Juan Labrador.

El último de los tipos, del que me gustaría detallar más adelante, pues es tema que amerita una explicación escrupulosa, es el rol alegórico. Por de pronto, para Hornby la alegoría se presenta de tal modo que el personaje está determinado en función del objeto que representa (ahí la alegoría). Así, para el poeta áureo, los nombres frecuentemente son selectivos, por ejemplo. Las Celestinas, los don Juanes han trascendido hasta nuestros tiempos. Hay un reminiscencia en la alegoría que nos hace pensar que los dramas funcionan como una ecuación que hay que despejar para llegar a la comprensión de la obra —aunque el nombre solo es una parte de—. Otras como lo hizo sor Juana, nos retan a encontrar los paradigmas de Narciso para constituirlo en Cristo. Y, por supuesto que el rol alegórico, como los otros dos, no son exclusivos del teatro, en otros géneros hay desdoblamientos que inducen a una segunda personalidad de un personaje. Indica Hornby que esta alternancia muchas veces es:

an excellent means for delineating character, by showing not only who the character is, but what he wants to be. When a playwright depicts a character who is himself playing a role, there is often the suggestion that, ironically, the role is closer to character's true self than his everyday, "real" personality.²¹³

²¹² Lope de Vega, *El villano en su rincón*, ed. Juan Antonio Martínez Berbel. Madrid: Castalia, 2010, p. 129.

²¹³ Richard Hornby, p. 67.

Por eso, el doble rol es apropiado de indagar en una obra como *El perro del hortelano*, puesto que son sus protagonistas, Diana y Teodoro, quienes se articulan y desarticulan eventualmente durante la comedia. Y como se ha apuntado en el último comentario de Hornby, irónicamente, la función de los roles vaticina el final de obra, pero no me apresuraré a prevenir detalles.

III.1.1. “¡Qué bien te escribió naturaleza en la cara, Teodoro, la nobleza”: secuencia y motivo del desdoblamiento del primer Teodoro al segundo.

Teodoro, secretario de Diana, de acuerdo con los parámetros de Hornby, cumple con la primera de las posibilidades, a saber, se desautomatiza de forma voluntaria.

Desde el primer momento, Teodoro se nos presenta como un hombre con actitudes polarizadas. Por designación es un secretario; de Diana, para este caso. Su oficio indica que debe ser hombre de carácter discreto, precavido, incorruptible, pues es secretario “el sujeto a quien se le comunica algún secreto, para que le calle, y guarde inviolablemente” (*Aut.*). La misma Diana, líneas posteriores, se refiere a él: “Teodoro es hombre cuerdo” (v. 314). Pero, por otro lado, desde el inicio de la obra, manifiesta una actitud contraria, pues desafía las normas establecidas en la casa de Diana. La lealtad, que debería ser primorosa en Teodoro se vuelve controversial, pues desacata el orden impuesto por Diana entre sus súbditos. Después, la condesa enterada del atrevimiento interroga al motor que impulsa a Teodoro a desafiarla, Marcela:

DIANA. [...]

¡Marcela!

MARCELA. ¿Señora?....

DIANA. Escucha.

MARCELA. ¿Qué mandas? (Temblando llego).

DIANA. ¿Eres tú de quien fiaba mi honor y mis pensamientos?

Capítulo III

MARCELA. Pues ¿qué te han dicho de mí,
sabiendo tú que profeso
la lealtad que tú mereces?

DIANA. ¿Tú? ¿Lealtad?

MARCELA. ¿En qué te ofendo?

DIANA. ¿No es ofensa que en mi casa,
y dentro de mi aposento,
entre un hombre a hablar contigo?

MARCELA. Está Teodoro tan necio
que donde quiera me dice
dos docenas de requiebros.
(vv. 241-254)

Además, es hombre de ingenios. Pese al descubrimiento de Diana, Teodoro intenta en varias oportunidades despistar la inteligencia de la condesa:

TEODORO. Que desconfíes
me espanto. Aprender espero
estilo, que yo no sé,
que jamás traté de amor.

DIANA. ¿Jamás, jamás?

TEODORO. Con temor
de mis defetos no amé,
que soy muy desconfiado.

DIANA. Y se puede conocer
de que no te dejas ver,
pues que te vas rebozado.

TEODORO. ¡Yo, señora! ¿Cuándo o cómo?

DIANA. Dijéronme que salió
anoche acaso, y te vio
rebozado el mayordomo.

TEODORO. Andaríamos burlando
Fabio y yo, como solemos,
que mil burlas nos hacemos.
(vv. 529-550)

Asimismo, por obviedad, sabemos que Teodoro pertenece a un estrato social bajo, indicativo de nobleza. No aspira a amores con Diana al inicio. Su condición está predeterminada desde que, al abrirse la obra, cumple la función de galán; galán que

Capítulo III

huye bajo el velo nocturno, y cubierto con ropas furtivas: la capa tan secreta como la noche. Eligió a Marcela por ser su igual, no más; pues, a diferencia de otros galanes, Teodoro se proyecta indeciso, no le es fiel al sentimiento para con Marcela; frenéticamente, cambia su amor por uno más conveniente. A continuación, dos partes que evidencian la indecisión de Teodoro:

TEODORO. En las gracias de Marcela
no hay defetos que pensar.
Yo no la pienso olvidar.
(vv. 503-505)

DIANA. Luego ¿no es verdad que quieres
a Marcela?

TEODORO. Bien pudiera
vivir sin Marcela yo.

DIANA. Pues dícame que por ella
pierdes el seso.

TEODORO. Es tan poco
que no es mucho que le pierda,
mas crea vuseñoría
que aunque Marcela merezca
esas finezas en mí,
no ha habido tantas finezas.
(vv.1035- 1044)

En el tránsito de poco más de quinientos versos, a Teodoro se le olvidó el amor de Marcela; y las virtudes pasaron a ser confusiones. Ya que, en ese instante, Teodoro declaró que no “ha habido tantas finezas”, justo después de ser delatado como delincuente que irrumpe los aposentos de su ama y todo tipo de confianza que pudiera existir entre amo y secretario, todo por el amor de Marcela.

Hay vileza en Teodoro, por querer y no querer a Marcela; por convenir su amor a las riquezas y por engañar a un padre aferrado al retorno de un hijo que ni siquiera sabemos si vive. Lo que hemos descrito hasta ahora es parte de la primera impresión que tenemos sobre Teodoro; ya en el acto tres, el secretario transmuta conscientemente su investidura para pertenecer a la nobleza.

Capítulo III

Antes de establecer el segundo rol de Teodoro, cabe señalar que hay una parte media que lo muestra triste y nostálgico, abierto a posibilidades de recibir a la muerte como consuelo que detenga el padecimiento de amor impuesto por Diana.²¹⁴

En el tercer acto, cuando Federico y Ricardo contratan los servicios de Tristán para dar muerte a Teodoro; el lacayo previene a su amo de las intenciones del conde y del marqués: “Avisar a Teodoro me conviene” (v. 2504), dice, y poco después le halla estremecido por sus circunstancias; le pregunta a dónde va, a lo que Teodoro contesta: “Lo mismo ignoro, / porque de suerte estoy, Tristán amigo, / que no sé dónde voy ni quién me lleva. / Solo y sin alma el pensamiento sigo / que al sol me dice que la vista atreva” (vv. 2508-2512). Después, Tristán le informa que Ricardo y Federico lo quieren muerto, y a Teodoro parece contentarle la idea: “¡Pluguiera a Dios que alguno me quitase / la vida y me sacase desta muerte! (vv.2535-2536). Así, nos acercamos al punto clave donde el secretario confiesa a su lacayo que Diana le desprecia por sus condición de sirviente: “Tristán, advierte, / que si Diana algún camino hallara / de disculpa, conmigo se casara. / Teme su honor, y cuando más me abrasa, / se hiela y me desprecia” (vv. 2538-2542), y el inteligente Tristán expresa:

TRISTÁN.

Si fuese
tan ingenioso que a tu misma casa
un generoso padre te trajese
con que fueses igual a la condesa,
¿no, saldrías, señor, con esta empresa?
(vv. 2544-2548)

Tristán hace excelentísimo trabajo que da honor a su profesión teatral: la del gracioso. Para el tercer acto, Tristán cambió la perspectiva taciturna y decadente de

²¹⁴ No puedo continuar sin hacer explícita esta declaración; Teodoro dice a Diana: “No quiero mejorar / de la enfermedad que tengo, / pues sólo a estar triste vengo / cuando imagino sanar” (vv. 2558-2561).

Capítulo III

Teodoro, quien habíamos concebido con un hombre atrevido. Ante una situación un tanto predictiva bajo la lógica de un estatuto social bastante bien determinado que es el de los afectos entre señores y sirvientes, que —diríamos— no puede existir matrimonio, deseo, amor, entre dos personas que son socialmente diferentes. A Tristán se le ocurre salvar a Teodoro... salvar a la obra, al estilo bizantino, tan novelesco el asunto que dos seres logran consolidar su amor pese a los obstáculos de diversa índole que ya estaban establecidos: ¡vaya, que sucede todo en el tercer acto! Sin duda, Lope premeditó todo, las piezas de la urdimbre ya se encontraban planeadas por el autor-creador: “de suerte que hasta el medio del tercero [se refiere al acto] / apenas juzgue nadie en lo que para”²¹⁵ (vv. 300-301).

El gracioso salvador, provoca un *deux ex machina* que redirige la mirada del espectador de un final poco escandaloso y sin labor poética, digna del Fénix, a uno milagroso. Por eso nos decía, Aurelio González:

[...] el gracioso del teatro áureo español es algo más complejo que un personaje en una obra; es un tipo de discurso, y tiene una dimensión que abarca todo un género y una manera de hacer teatro. El gracioso es una construcción que pueda aligerar la trama de una obra, que permite el lucimiento del actor, que funciona como un coro clásico con el comentario de la realidad o irrealidad de las acciones de los galanes; que aporta un punto de vista sensato o cínico y que trae a la escena lo real o el realismo del hambre, el miedo y el deseo, pero también la lealtad y la solidaridad humana. Todo ello sin tomar demasiada distancia de la realidad, a fin de cuentas, tiene un grado de verosimilitud.²¹⁶

Importa aclarar todo esto porque son las bases del cambio de personalidad de Teodoro. De cierto modo, Tristán ofreció el segundo rol a Teodoro, y este último lo

²¹⁵ Lope de Vega, *Arte nuevo...*, p. 328.

²¹⁶ Aurelio González, “Onomástica del gracioso”, en *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro*, Dan Cazés Gryj y Aurelio González (coords.). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2020, p. 48.

Capítulo III

nuevo cargo pidiendo los pies a su padre. El desenredo se efectúa: Teodoro ya no es más un secretario propio de la servidumbre de la casa de Diana, ahora, en tanto hombre, sobrepasa las licencias de Diana, pues y sin estigmas, el matrimonio puede concluirse: “[...] sois más señora mía” (v. 3150). La nueva caracterización de Teodoro incluye, en palabra del conde Ludovico:

LUDOVICO.

[...] ¡Qué gallardía!
¡Dios te bendiga! ¡Qué real presencia!
¡Qué bien te escribió naturaleza
en la cara, Teodoro, la nobleza!
Vamos de aquí; ven luego, luego toma
posesión de mi casa y de mi hacienda;
ven a ver esas puertas coronadas
de las armas más nobles de este reino
(vv. 3113-3119).

Prontamente, el trato entre los sirvientes de Diana para con Teodoro cambiaron, Dorotea, Anarda y Marcela le pedían las manos como muestra de subornidación.

Teodoro inmediatamente tomó los rasgos que le fueron atribuidos,²¹⁸ de su pasado como secretario ya no quedaba más que el afecto que logró engendrar en Diana: “Con igualdad nos tratemos, / como suelen los señores, / pues todos los somos ya” (vv. 3165-3167), le dice a la condesa. Frases como: “No nos solemos bajar / los señores a querer / a las criadas” (vv. 3194-3196) o “Mi criado [...] / le caso con Dorotea” (vv. 3367 y 3371), son parte de su nuevo decoro y licencias. Recordemos lo que ya Hornby había advertido sobre la adquisición de segundos roles: “the role is closer to character's true self than his everyday, "real" personality”.²¹⁹ Y aunque se jactó de no “saber cómo o por dónde” (vv. 3184) halló padre de distinguido linaje, su apropiación es voluntaria, pues acató el consejo de su lacayo. No hay un motivo fuera de lo terrenal que induzca el cambio de actitud.

²¹⁸ Por supuesto, hay ironía en cada uno de ellos.

²¹⁹ Richard Hornby, p. 67.

La obra termina con una boda múltiple. Muchas actitudes pretéritas como el cortejo a una noble, su galantería, y su bien entender del amor, ahora no son impropias de su neonobleza fingida. El segundo rol de Teodoro permanece hasta que alguien —como sugiere el mismo Teodoro— lo desenmascare.

Después de todo lo dicho, hay que dirigirnos en Diana, quien sugiere una explicación más profunda.

III.1.2. La hipersemanticidad del nombre de Diana

Aterrizamos a un punto de desdoblamiento que requiere prestar atención, dada que su versatilidad es proclive a distraer la objetividad del (archi)lector. En términos generales, analizaremos la onomástica de Diana y, en consecuencia, emparentaremos el significado con el comportamiento de la condesa.

¿Hipersemanticidad? Rescato el término del trabajo de Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture* (1972), con mayor precisión de su cuarto ensayo: "Proust et les noms".²²⁰ Aunque claramente el polímata francés dedicó su trabajo a un texto proustiano: *En busca del tiempo perdido*, sus aportaciones teóricas no prescinden de las intenciones antroponímicas de la presente.

Ha definido o intentado definir, Barthes, como una consecuencia semántica que provee de todos los caracteres del nombre común de tal manera que pueda existir y funcionar fuera de toda regla proyectiva, *ergo*, provoca y asemeja cercanamente a la palabra poética;²²¹ o bien, "monstruosidad semántica",²²² como ha preferido sintetizar el término. En otras palabras, la hipersemanticidad es a la vez la multiplicidad de significaciones que parten del nombre *de la cosa* y a la vez lo

²²⁰ A partir de ahora, citaré por: Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Nicolás Rosa (trad.), Madrid, Siglo XXI editores, 2011.

²²¹ *Vid.* Roland Barthes, p. 119.

²²² *Idem.*

ecuménico: que sintetiza la esencia del uno por el todo.²²³ En todo caso, estamos en el terreno de lo nominativo, de la tríada: signo, significante y significado.

Así pues, pasamos de la simplicidad de un nombre común a uno propio, el cual predispone de tres cualidades: esencialización, citación y exploración. Voy a parafrasear las tres, en *esencia* se designa un solo referente; desde la *cita* invoca la esencia completa del nombre; al mismo tiempo que *explora* como si se tratase de un recuerdo a los antecedentes del mismo. Estas cualidades, ciertamente, son abstractas hasta no poner de manifiesto un ejemplo que nos permita entender que un nombre no es impropio de su designación.

En atención al párrafo *supra*, el mismo Barthes reconoce que las implicaciones del autor para designar un nombre a sus personajes son problemáticas. Pues obliga al autor a crear “nombres propios inéditos y ‘exactos’ a la vez”. En este sentido, cabría cuestionarnos ¿qué tan ingenioso era el Fénix de los ingenios? Sobre todo porque bien sabemos que su biobibliografía está dividida en tres etapas: pre-Lope,²²⁴ Lope, y post-Lope. *El arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos* es, por antonomasia, el punto medio.

Ahora bien, como no podemos hacer un estudio que detalle microscópicamente cada obra del Fénix, aun cuando nos delimitemos al análisis de personajes; propongo situar la obra y, en lo correspondiente a este trabajo, rastrear algunas Dianas para, así, tipificar la Diana de *El hortelano*.

El perro del hortelano se escribe de acuerdo con el esquema del *Arte nuevo*. Lope de Vega ya nos había advertido en el *Arte nuevo* que respetaba el fin de la comedia como imitación de las acciones de los hombres (*vid.* v. 52). En tanto que contempla, en lo general, que la comedia sigue imitando pero ¿hasta qué micropunto imita?

²²³ “La esencia del objeto” [*Ibid.* 112]

²²⁴ Para una tipología de personajes del primer Lope, conviene revisar: Caras Muriño, Jesús, “Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias de destierro”, *Anuario de Estudios Filológicos* 14, Extremadura, 1992, pp. 75-92.

Capítulo III

La onomástica del nombre, en efecto, implica un sentido mimético, de correspondencia, si bien, no onomatopéyico, sí de atribuciones significativas: “de grandes construcciones lingüísticas”²²⁵ que busca “una relación del comportamiento y discurso del personaje con su nombre y con el tema o sentido de la comedia”.²²⁶ Como referiría en el *Crátilo*, Platón: “la exactitud del nombre es –decimos– aquella que nos manifieste cuál es la cosa”.²²⁷

Por lo que, con la salvedad de equivocarme, el nombre representa. Así, sin vacilaciones, encontraremos en el nombre una alegoría de algo que representa pero no pertenece, por decirlo de algún modo, al plano regular de las acciones de la comedia; intento decir que el sustantivo funciona como nombre propio dentro de la linealidad de la comedia, pero es ecuménico cuando traspasa aquellas líneas.

Sin embargo, sí que presenta una función dentro de la comedia, pues en algunos casos, conduce el histrionismo del personaje. En la obra que nos convoca es clarísima la funcionalidad de este ejercicio sustantivo, como hemos visto en el capítulo precedente: “que no hay Lucrecias / ni Torcatos, ni Virginios / en esta edad, y en aquélla, / hubo Faustinas, Teodoro, / Mesalinas y Popeas” (vv. 1136-1140), adjetivaciones que metaforizan comportamientos pretéritos en conductas actuales.

Estas reminiscencias han sido el motivo por el que Richard Hornby las consideró metateatrales dentro de su parámetro *role playing within the role* por alegoría: “Allegorical role playing within the role arise whenever the play's situation, action, or imaginery contrive to relate a character to some well-know literary or historical figure”.²²⁸ De aquí que necesitemos señalar la hipersemanticidad del nombre de Diana, pues su comportamiento es arcaico, en él hay un pasado histórico y mítico que la determina. En su nombre está tejido su

²²⁵ Aurelio González, “Onomástica del gracioso...”, p. 48.

²²⁶ *Ibid.* p. 59.

²²⁷ Platón, *Crátilo*, 428a-e.

²²⁸ Richard Hornby, p. 74.

destino. De acuerdo con la comedia, hay tres mujeres que prologan la historia de Diana; por antroponimia, la diosa del panteón romano Diana, o Artemisa desde su equivalente helénico; Anaxáreta y Lucrecia son convocadas como hipérboles que ejemplifican a grandes rasgos la rabia cánida de la condesa; si bien estas dos personajes no son homónimos de Diana, sería prudente puntualizar que, en la comedia, la caracterizan, por tal, las incluyo. Después de todo este preámbulo, procedo a hacer el análisis metateatral.

III.1.2.1. La(s) Diana(s) de *El perro del hortelano*

The face, that map which deep impression bears
Of hard misfortune, carved in it whit tears.
«No, no», quoth she, «no dame hereafter living
By my excuses shall claim excuse's givin»

WILLIAM SHAKESPEARE, *The rape of Lucrece*



Diana de Versailles en la Galería de las Cariátides, Museo del Louvre, Francia.

La alegoría más directa que encontramos con la Diana de Lope es, precisamente, la Diana del panteón romano —o Artemisa,²²⁹ en la mitología órfica.

De acuerdo con el mito, Diana fue hija de Júpiter y Latona —Zeus y Leto, respectivamente—, y hermana melliza de Febo Apolo. Además, tenía un trono dentro del selectivo círculo de los doce dioses del Olimpo. Fue una de las deidades más veneradas. En términos generales, fue diosa de la caza y representación de la Luna, fungía como contraparte de su gemelo Apolo, el Sol. Junto a Minerva fueron las representaciones de la castidad y virginidad en el Monte

²²⁹ O Ártemis.

Olimpo.²³⁰ De carácter bélico, pues participó en la batalla de Troya enfrentándose contra muchos griegos y deidades; destacando, por supuesto, su coraje al enfrentarse a Juno, matriarca de los dioses; incluso, probablemente luchó en la tifonomaquia, y quizás fuese derrotada junto a los otros olímpicos.

El introito de los párrafos anteriores nos permite tener una visión panorámica de rasgos que la diosa y Diana comparten. De primer momento, ambas pertenecen a estratos jerárquicamente superiores:²³¹ una diosa olímpica y una condesa.

Estas dos Dianas dentro de lo alegórico, además, son expertas en la montería: acechan a su víctimas, las persuaden a los ámbitos más comprometedores, y las atrapan; como Cupido, ensartan a sus víctimas a flechas invisibles y las disponen a su merced.

Platón, en el *Crátilo*, habla sobre algunos aspectos que nos permiten ubicar la radicación de la onomástica de Diana, *ergo*, sus atribuciones a partir del nombre; aunque lo hace desde su análoga Artemisa:²³²

Artemis se revela como lo «íntegro» (*atremés*) y lo recatado por causa de su amor a la virginidad; aunque puede que el que le puso el nombre la llamó «conocedora de virtud» (*aretès histora*) o, quizás también, en la idea de que «odia la arada» (ároton misésāsēs) del varón en la mujer. Ya sea por una de estas razones o por todas ellas, éste fue el nombre que impuso a la diosa el que se lo puso.²³³

²³⁰ He decidido omitir a Vesta (Hestia), dado que, de acuerdo a algunas historias, cedió su asiento a Baco (Dionisio), rompiendo la simetría de seis hombres y seis mujeres; otros, como Platón, la consideran fuera de los once dioses que siguen a Zeus: “[...] Hestia se queda en la morada de los dioses, sola, mientras todos los otros, que han sido colocados en número doce, como dioses jefes, van al frente de los órdenes a cada uno asignados” [Platón, *Fedro*, 246e-247a]. Quizás esté de más recordar que Juno (Hera), diosa del matrimonio, Ceres (Deméter), diosa de la agricultura y la fertilidad, y Venus (Afrodita), diosa del amor y la lujuria, no son castas ni vírgenes; y de los siete dioses varones: Júpiter (Zeus), Neptuno (Poseidón), Marte (Ares), Febo (Apolo) Mercurio (Hermes), Baco (Dionisio), sus excesivas descendencias hablan por sí mismas.

²³¹ El nombre deriva de la raíz latina *deieu*: princesa.

²³² Salvo advertencia alguna, me referiré a Diana, la diosa, como Artemisa, para evitar la confusión con Diana, condesa de Belflor.

²³³ Platón, *Crátilo*, 406a-b.

Capítulo III

Por supuesto que al hablar de alegoría nos insertamos en el terreno de la analogía. Si bien la Artemisa del panteón griego se manifestaba íntegra por su virginal postura, Diana adoptaría esta virtud en pro de su decoro y de su honor. Al inicio del texto lopeveguesco, la condesa interroga a su mayordomo, para entender la ofensa del hombre que ha invadido su casa:

OCTAVIO. [...]
de no te querer casar
causa tantos desatinos,
solicitando caminos,
que te obligasen a amar.
DIANA. ¿Sabéis vos alguna cosa?
OCTAVIO. Yo, señora, no sé más
de que en opinión estás
de incansable cuanto hermosa.
El condado de Belflor
pone a muchos en cuidado
(vv. 97-106).

Como leemos, Diana se muestra reacia al matrimonio y a los hombres, aunque, por supuesto, esto es temporal. Siendo ella una especie de matriarca que no prevé disponer su casa al mandato de un hombre, así como Artemisa que ha solicitado a Zeus, la virtud de permanecer siempre virgen y no depender de un varón. Y esta virtud fue asediada por otras mujeres, como Dafne que pidió a su padre “Déjame, queridísimo padre, gozar de virginidad perpetua; a Diana ya se lo concedió su padre”.²³⁴ Con Leonido leemos “Si a nadie quiere Diana” (v. 1255), ante las pretensiones de Ricardo iniciar empresa que muchos otros ya habían fracasado.

La Diana virginal la podría entender de este modo:

²³⁴ Ovidio, *Metamorfosis*, I, vv. 486-487.

Capítulo III

[...] es virgen la Luna, porque influye frialdad, y humedad, y la humedad es cofa contraria al carnal ayuntamiêto, y porque el no tener deffeos carnales ayuda a la virginidad; por esto dicen que la Luna, o Dina, entendida por ella guarda perpetua virginidad, y que era virgen.²³⁵

Mientras que el repudio a los hombres lo podemos leer, entre muchos otros, por ejemplo en la *Genealogía de los dioses paganos*, de Boccaccio:

Diana, según el testimonio de casi todos los poetas, fue hija de Júpiter y de Latona, dada a luz en el mismo parto que Apolo, como se ha demostrado antes al hablar de Latona. Sostuvieron los antiguos que ésta era célebre por su perpetua virginidad y puesto que, despreciada la unión de los hombres, vivía en las selvas y pasaba el tiempo cazando, la describieron ceñida de arco y flechas y la llamaron diosa de los bosques y de los montes, afirmaron que utilizaba un carro tirado por ciervos y que hacía uso de la compañía, los servicios y la sumisión de las ninfas.²³⁶

En Diana está expreso en su postura hortelana de no querer contraer nupcias con Teodoro, pero tampoco dejar que él se case con Marcela. Por si fuera poco, cuando prometió a Marcela casarse con Teodoro, ésta advierte a su secretario que ande con discreción: “Mientras no os casáis los dos, / mejor estará Marcela / cerrada en un aposento; / que no quiero que os vean / juntos las demás criadas, / y que por ejemplo os tengan / para casárseme todas” (vv. 1003-1009). Además del texto de Boccaccio, no es ningún misterio que a Artemisa le fascinaba los servicios de otras deidades menores como las Pléyades, ninfas que asistían a su cortejo, quizás, parangón con Marcela, Anarda y Dorotea, ya que como Artemisa, Diana imponía sobre sus sirvientes, independientemente de ser ama, había cierto encanto en saberse poderosa.

Incluso Diana hace hincapié en que su actitud está condiciona por su nombre:

²³⁵ Iván Pérez de Moya, *Filosofía secreta*. Alcalá de Henares, por Andrés Sánchez de Espeleta, 1611, p. 279.

²³⁶ Giovanni Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, eds. Ma. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias. Madrid: Editora Nacional, 1983, p. 310.

Capítulo III

DIANA. Marcela, aunque me resuelvo
a que os caséis cuando sea
para ejecutarlo tiempo,
no puedo dejar de ser
quien soy, como ves que debo
a mi generoso nombre,
porque no fuera bien hecho
daros lugar en mi casa.
(vv. 300-307).

Como Artemisa es representación de la Luna, a Diana no se le pierde la oportunidad de compararla con el mismo planeta²³⁷ y sus propiedades:

MARCELA. [...]
Todo lo sabe en efeto;
que si es Diana la luna,
siempre a quien ama importuna.
(vv. 911-913)

La afirmación de Marcela apuntaba que en Diana nacen algunos de sus coléricos ejercicios que eran prominentes en la enfurecida Artemisa. Luego, Marcela explicó a Teodoro: “salió y vio nuestro secreto” que se refiere a que la condesa descubrió el incauto amor entre sus sirvientes; pero, dentro del mito, la diosa castiga con inclemencia a quien descubre sus misterios, que muchas veces se trata de atentados contra su virginidad; verla desnuda, por ejemplo.

De ahí que explicaremos un poco sobre las consecuencias de una Diana plagada por la rabia como en su momento Ártemis lo hizo con muchos seres humanos por faltar a su divinidad; los más conocidos fueron Acteón y Calisto.

²³⁷ Uso el término planeta, que no satélite, en relación que para los tiempos del Barroco y antes, la Luna era considerada un planeta, de los siete que se conocían: “Sol, Luna, Marte, Mercurio, Júpiter, Venus y Saturno” (*Aut.*).

Capítulo III

El caso de Acteón se trató de un atentado directo con la diosa, el cazador se escondía en uno de los valles consagrados a la diosa llamado Gargafia. Como si las ramas fuesen celosías, Acteón espiaba la desnudez de Artemisa entre el enramado. La diosa se percató de esto, y aunque era más asequible matarle con su arco, dijo al cazador “Ahora puedes contar, si es que puedes contarlo, que me has visto sin vestido”.²³⁸ Prontamente, inicia su terrible venganza; cuenta Ovidio:

Y sin más amenazas, le pone sobre la húmeda cabeza los cuernos de un ciervo de larga vida, aumenta el tamaño de su cuello y aguza la punta de sus orejas, le transforma las manos en pezuñas y los brazos en largas patas, y cubre su cuerpo con una piel manchada.²³⁹

La muerte de Acteón se comete por sus propios perros, sus fieles acompañantes que viéndolo ciervo, lo devoraron como tal.

El caso de Calisto no es menos cruel. Como muchas otras mujeres, Calisto fue víctima de Zeus, y castigada como si fuese la malhechora. De acuerdo con Apolodoro de Atenas:

Ésta era compañera de Ártemis en la caza, vestía como ella y le había jurado mantenerse virgen. Pero Zeus, enamorado de ella, y adoptando la apariencia de Ártemis según unos, de Apolo según otros, la violó. Queriendo ocultarla a Hera, la transformó en osa, pero Hera convenció a Ártemis para que le disparase sus flechas como a un animal salvaje. Algunos dicen que Ártemis la flechó por no haber conservado su virginidad. Al morir Calisto, Zeus la tomó al niño, al que llamó Árcade, y le encargó a Maya que lo criara en Arcadia; a Calisto la catasterizó con el nombre de Osa.²⁴⁰

En ambos casos, Acteón y Calisto sufren de la ira de Artemisa; esta fiera condición se exhibe en Diana, aunque de forma mesurada. La condesa castiga a Marcela por

²³⁸ Ovidio, vv. 191-193.

²³⁹ *Ibid.*, vv. 193-197

²⁴⁰ Apolodoro, *Biblioteca*, III, 8.

faltar a su casa como Calisto lo hizo con el cortejo de Artemisa; y castiga a Teodoro, por lo mismo, pero al ser hombre éste, deja que las consecuencias se prolonguen, como la huida de Acteón por sus propios perros, en el caso de Teodoro por sus celos que se dan por la hortelana y cánida actitud de Diana. Asimismo, con su secretario, la condesa se proyecta como una cazadora, ya que lo acecha con intrincadas afirmaciones que prueban el ingenio de Teodoro. Ella misma puede decidir, sin vacilaciones, lo que debe y puede hacerse, como Artemisa que tenía la posibilidad de asesinar rápidamente a Acteón, pero ambas piensan en su honor como mujeres, al mismo tiempo que se dejan invadir por deseos vengativos. Por supuesto que Diana no actuaría con los mismo métodos que Artemisa, pues la una es trágica, mientras que la otra está construida para seguir las líneas de una comedia; por tal, el tratamiento cómico puede haberse dado con la condesa, ya que su figura inmediata es la diosa, está dotada de todos los atributos pero condensados: risibles. “La sola mención del nombre provoca que el público identifique al personaje con un determinado papel, e, incluso si este se presentara bajo un disfraz, el nombre desvelaría para el público su posible realidad”,²⁴¹ dice Rafael Massanet Rodríguez.

Además —pienso— que la crueldad de postergar la muerte en un ser humano es equivalente al juego con que Diana perturba a Teodoro; inició con una carta de una falsa amiga escrita en soneto; justamente, en el último terceto leemos:

DIANA: [...]
Ni me dejo forzar ni me defiendo;
darme quiero a entender sin decir nada;
Entiéndame quien puede; yo me entiendo.
(vv. 562-564)

²⁴¹ Rafael Massanet Rodríguez, “Diana en palacio: el nombre como forjado de un destino”, en *Edad de Oro*, XXXIX, 2020, p. 255.

Capítulo III

Entendemos que Diana no puede confesar su amor por su decoro como mujer y su honor como condesa; empero, esto afecta a un hombre que cae en la trampa edificada por los celos de su ama. Acteón paseaba por el valle y después se dejó hipnotizar; Teodoro, por su parte, se dejó hipnotizar por implícitas declaraciones de Diana, fuera de ello, él, como el resto de los sirvientes, solamente coexistían en esa casa.

Diana tiene arrebatos de ira con Octavio: “¡Muy lindo Santelmo hacéis!” (v. 29); con Dorotea: “La verdad responde / de lo que decirte aguardo / si



Escena de la película *El perro del hortelano*.
Pilar Miró, España, 1996.

quieres tener remedio” (vv. 171-173); con Anarda: “Negarlo, Anarda, es error” (v. 212); etcétera. El caso es que Artemisa misma muchas veces no midió sus actitudes, por ejemplo, en la *Iliada*, Homero la hace enfrentar con Hera, y ésta sorprendida por tal atrevimiento, anunció: “¡Cómo! ¿Es que tú, impúdica perra, ansías ahora oponerte a mí?”.²⁴²

Fueron víctimas de Artemisa Orión, por haber violado a Opis; Meleagro por olvidar invitarla a las primicias de los frutos anuales; Admeto por no ofrecerle sacrificios en su boda, etcétera. Así Diana, también exteriorizó conductas semejantes al no obtener lo que ella desea, en el momento en el que ella lo desea; verbigracia, cuando parece ser más honesta con Teodoro pero este sigue vacilando de las señales de la condesa, ella, ante la inseguridad de su secretario, le responde con bofetones: “Daros, por sucio y grosero, / estos bofetones” (vv. 2221-2222).

He dejado el tema de la hermosura entre dicho; sin embargo, es prudente ejemplificar con algunos pasajes cuán hermosa era Diana, que hacía honor a su

²⁴² Homero, *Iliada*, XXI, 481-482.

nombre: Octavio: “[...] en opinión estás, / de incansable cuanto hermosa” (vv. 103-104); Ricardo: “Está vusinoría tan hermosa” (v. 697); Teodoro: “[...] es mujer Diana hermosa” (v. 1174); Celio: “Pues salió con dos soles, / más hermosa y más perfecta / la bellísima Diana, / la condesa de Belflor” (vv.1229-1233); Diana misma a través de su *alter ego* como remitente de las cartas: “[...] siendo más hermosa, / no fuese en ser amada tan dichosa” (vv. 556-557). Así, más de uno ha expresado que Diana es una mujer por demás muy bella. En la *Odisea* de Homero, el poeta narra que Nausícaa, hija de Alcínoo y Arete, “la hermosa por don de los dioses”, encontró desnudo a Ulises, viendo éste que aquella presencié su desnudez, más impresionado quedó él de ella, dijo a la doncella: “[...] ¡oh princesa! ¿Eres diosa o mortal? Si eres una de las diosas que habitan el cielo anchuroso, Artemisa te creería, la nacida del máximo Zeus: son de ella tu belleza, tu talla, tu porte gentil”,²⁴³ de este modo, me parece, queda elogiado la hermosura de Artemisa, *ergo*, de Diana, a través de principal poeta, Homero; y después, como hemos citado, por otro ingenioso, Lope.

A mi modo de ver, la condesa de Belflor comparte muchísimos rasgos que remiten a la deidad grecolatina; tan así que el solo nombre puede premeditar lo que sucederá en la obra; el nombre de Diana es preámbulo de su *ethos*.

III.1.2.2. Anaxáreta y Lucrecia

De nuevo, volver atrás en el tiempo; como ya hemos hablado un tema específico del historicismo en la obra; tan solo me reservaré a explicar las alusiones a dos mujeres provenientes de un mito y una leyenda; la una griega, la otra romana. Ellas son importantes en tanto que son personificaciones del carácter de Diana, siguiendo la línea de su alegoría. Hablo, pues, de la griega Anaxáreta y la romana Lucrecia.

²⁴³ Homero, *Odisea*, VI, vv. 149-152.

Capítulo III

Las mujeres que han acompañado a la condesa como personalidades son ínclitas dentro de las historias populares. Son expresadas por una de las damas de Diana, Anarda:

ANARDA. ¿Puedote hablar?
DIANA. Ya bien puedes
ANARDA. Los dos de aquí se van
ciegos de tu amor están;
tú en desdeñarlos, excedes
la condición de Anajarte,
la castidad de Lucrecia,
y quien a tantos desprecia...
DIANA. Ya me canso de escucharte
(vv. 1592-1599)

De acuerdo con Ovidio, en su libro decimocuarto de *Las metamorfosis*, Anaxáreta fue otra de las mujeres desdichadas, castigadas por los dioses por varoniles impulsos que les eran ajenas. La doncella, descendiente de Teucro (Telamónida), fue convertida en estatua como castigo divino por despreciar el amor de Ifis, quien terminó, a causa de esto, suicidándose frente a su casa:



La muerte de Lucrecia, de
Eduardo Rosales, Museo del
Prado, 1871.

[...] los tormentos de ese largo dolor
Ifis, y ante sus puertas estas palabras dijo:
[...] muero con gusto
[...] Dijo, y a esas jambas, ornadas a menudo de sus coronas
sus húmedos ojos y pálidos brazos levantando,
al altar a lo más alto de las puertas las ataduras de un lazo:
«Estas guirnaldas a ti te placen, cruel y despiadada», dijo,
e introdujo su cabeza, pero entonces también vuelto hacia ella,
y, peso infeliz, quebrada su garganta, se colgó.²⁴⁴

²⁴⁴ Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, vv. 717-738.

Capítulo III

Sucede, también, que Anaxáreta fue cruel en el trato con Ifis, no sólo despreció su amor, se burló de él, lo que conmovió a Afrodita.

Más salvaje ella que el estrecho que se levanta al caer los Cabritos,
más dura también que el hierro que funde el fuego nórico,
y que la roca viva que todavía por su raíz se sostiene,
lo desprecia y de él se burla, y a sus actos despiadados añade
palabras soberbias, feroz, y de su esperanza incluso priva a su amante.²⁴⁵

Anaxáreta fue tema acogido por autores áureos; sin embargo, por una razón que desconozco, pasó de ser conocida de Anaxáreta a Anajarte. Garcilaso de la Vega y Calderón de la Barca la nombran, al igual que Lope, como la segunda. Interesa esto, puesto que, incluso, en la mitología romana, prevalece el nombre de Anaxáreta. La dureza, como la piedra, como el mármol, es la principal característica que acompaña a la doncella chipriota, como dijo Garcilaso: “su alma con su mármol arde”²⁴⁶ (v. 70). Esta característica persigue, de igual modo, a Diana, quien Anarda recuerda tiene “condición de Anajarte” (v. 1596). En *El hortelano*, la condesa más de una vez demuestra esta condición; basta recordar que desmiente el amor que Teodoro sentía por Marcela, lo seduce a través del pensamiento, pero lo hace por celos: “amar por ver amar envidia ha sido” (v. 551), de tal manera que podemos presuponer que, para esos primeros instantes, ella empieza a dar cuenta que ama a Teodoro, *ergo*, hace *praxis* del *locus communis* que nos convoca. Prolongado es el juego de Diana, quien termina de definir su amor hasta que reconoce como noble a Teodoro. Incluso, Diana vaticinó, en el primer acto, el desenlace de la obra; recordemos cuando finge su caída para ser sostenida por Teodoro —y ya sabemos lo que las caídas simbolizan:

DIANA.

Cuando seas

²⁴⁵ *Ibid.* vv. 711-715.

²⁴⁶ Garcilaso de la Vega, “Ode ad florem Gnidi” [Canción V], ed. en José Manuel Blecua, *Poesía de la Edad de Oro, I. Renacimiento*. Madrid, Castalia, 2016, p. 74.

Capítulo III

escudero, la darás
en el ferreruelo envuelta;
que agora eres secretario;
con que te he dicho que tengas
secreta aquesta caída,
si levantarte deseas.
(vv. 1166-1172)

El verbo “ser” está conjugado en subjuntivo presente que, de tal modo, indica un enunciado premonitorio; después está el “darás”, en futuro indicativo, que a diferencia del subjuntivo, es indicio de certeza; tampoco es casualidad que esta afirmación se encuentre al final del primer acto, donde se pone el caso.²⁴⁷ Para el segundo acto se enlazan todos los sucesos que toman instrucciones de esta afirmación de la condesa; así, cuando Diana no *come las berxas*, por supuesto, que se burla del amor que Teodoro le tiene. Del pecado de la burla fue esculpida con sus propias carnes Anaxáreta hasta ser convertida en mármol.

A mi modo de ver, no hay más argumentos exponer; sin embargo, solo hago recordar al (archi)lector, que la doncella chipriota es una extensión y complemento del principal carácter de la condesa partenopea: Ártemis.

De acuerdo al párrafo anterior, del mismo modo hay que tratar a Lucrecia, como un complemento y una extensión. Sabemos, por la declaración de Anarda, que a diferencia de Anaxáreta que representa una condición, Lucrecia es alegoría de castidad; por lo que no hay más camino que recurrir a la leyenda; para ello, Ovidio —otra vez— y Tito Livio serán mis fuentes.

La historia de Lucrecia es desalentadora, quizás estamos incurriendo en el área de muchas mujeres de antaño que sirven hoy día como ejemplo de un feminismo primitivo o como comúnmente se llama en estos casos, profeminismo.²⁴⁸

²⁴⁷ Vid., Lope de Vega, *Arte Nuevo...*, v. 298.

²⁴⁸ Aunque no diré más por razones que no incumben a esta tesis

Capítulo III

Lamentablemente, a Lucrecia la acompañan dos calificativos, el primero no pone en duda su moralidad: su honor; el segundo, por otro lado, repercute de forma negativa: “la violación de Lucrecia” es un acontecimiento que define su historia. Entre tanto, su leyenda quedó en la posteridad hasta ser citada como ejemplo de mujer digna y casta; entendiendo la castidad no sólo como la privación de deseos carnales, sino de la templanza contra cualquier tipo de deseo emanado de la pasión.

Según las fuentes, Lucrecia dormía sola en su habitación en ausencia de su marido Colatino, quien se encontraba fuera de Roma. Sexto Tarquinio, hospedado en la casa de Colatino, aprovechó la ausencia de éste y se introdujo en las sábanas de la romana Lucrecia; ésta, ansiosa por el regreso de su esposo y ante la oscuridad del cuarto, no pensó más que quien se introducía era él, sin saber que Tarquinio se disponía a resolver los placeres que ella le provocaba. Cuando Lucrecia se percató del ultraje, pensó en un estruendo que alertara a todos los sirvientes, pero Tarquinio, que no era tonto, la amenazó con una espada cuyo filo apuntaba directamente al cuello. La firmeza de la romana, razón de su inmortalidad en el arte, era más amenazante que la misma espada:

[...] Al verla firme y sin ceder ni siquiera ante el miedo a morir, acentúa su miedo con la amenaza del deshonor: le dice que junto a su cadáver colocará el de un esclavo degollado y desnudo, para que se diga que ha sido muerta en degradante adulterio. El miedo a tal deshonor doblegó aquella virtud inquebrantable y Tarquinio, como si hubiese sido la pasión la que había salido triunfante, se marchó orgullo de haber arrebatado el honor a una mujer.²⁴⁹

Lucrecia —hemos leído—, sometió su sexo al venéreo placer de Tarquinio por su honor como mujer y como esposa.

²⁴⁹ Tito Livio, *Historia de Roma desde su fundación*, I, 58-4-5.

Capítulo III

Diana, como ha dicho Anarda, excede la castidad de Lucrecia, desdeñando el amor de Ricardo y de Federico, y el de Teodoro; sus excesos le provocan, en todo caso, consecuencias desfavorables que puede prever pero se niega a escuchar: “Ya me canso de escucharte” (v. 1599).

Como Lucrecia, Diana se ve tentada por filosos pensamientos que le hacen dudar declarar su amor abiertamente; pero ante cualquier circunstancia, siempre sobrepone su honor, que es lo que la hace digna:

DIANA. Mil veces he advertido en belleza
gracia y entendimiento de Teodoro,
que, ano ser desigual a mi decoro,
estimara su ingenio y gentileza.
Es el amor común naturaleza,
mas yo tengo mi honor por más tesoro;
que los respetos de quien soy adoro
y aun en pensarlo tengo por bajeza.
La envidia bien sé que yo ha de quedarme,
que, si la suelen dar bienes ajenos,
bien tengo de que pueda lamentarme,
porque quisiera yo que, por lo menos,
Teodoro fuera más, para igualarme,
o yo, para igualarle, fuera menos.
(vv. 325-338)

Qué más decir ante el hecho de que la elegía al honor, pronunciada por Diana, está escrita en soneto, es decir, representa asuntos graves.

El tratamiento que Lope de Vega ha dado al soneto teatral lo expone Diego Marín en su estudio sobre las funciones de la versificación [...]. Observa que en la comedia, esta forma suele comenzar con consideraciones sobre la condición humana que ilustra la propia situación personal, la generalización se complementa con el sentimiento íntimo del personaje. El soneto aparece cuando ciertos hechos confluyen, provocan, un alto grado de intensidad emocional ocasionada por un conflicto externo —el amor no

Capítulo III

correspondido, los celos, la honra amenazada, etc.— el cual se concreta en un momento de fuerte tensión dramática.²⁵⁰

Hasta ahora he creído prudente citar esta cualidad del soneto inserto en las comedias, toda vez que estamos en el punto *culmen* de asuntos de honor. Como vemos, Diana se expresó en aparte —además— nos invita directamente a los espectadores a conocer sus pensamientos más íntimos, verla desnuda en opinión; fuera de la parafernalia que personifica su artemisa actitud cuando sus sirvientes y su pretendientes la ven. A ella le preocupa su honor por sobre todas las cosas, y no hace falta que nos lo haya dejado claro muchas veces en acciones donde comparte escena con otros más; porque aquí está a solas (con nosotros). Lucrecia estaba tan sola como ella, sin embargo, es verdad que la cita del historiador Tito Livio no deja conocer la sensación de conocerse mujer en amenazas de un hombre; por tal, conviene citar a Ovidio, quien da más detalles de lo que, en pocos minutos, puede pensarse:

«¡Lucrecia, llevo conmigo una espada. El que te habla es el hijo del Rey, Tarquino». Ella no respondió nada, pues no tenía en el pecho ni voz ni fuerzas para hablar, ni idea alguna. Pero se puso a temblar como la pequeña cordera que se ve sorprendida en el redil abandonado y queda a merced del lobo, su enemigo. ¿Qué puede hacer? ¿Luchar? Una mujer que lucha ha de ser vencida. ¿Gritar? Pero en la diestra había una espada para impedirselo. ¿Huir? Acosaban su pecho las manos colocadas en él, pecho tocado por primera vez por manos extrañas. Su enamorado enemigo la apremiaba con súplicas, con amenazas, con recompensas: ni con súplicas ni con amenazas ni con recompensas le impresionaba”.²⁵¹

²⁵⁰ Leonor Fernández Guillermo, *Lope de Vega. El arte de la versificación teatral*. Ciudad de México: EDL-UNAM, 2021, pp. 87-88

²⁵¹ Ovidio, *Fastos*, II, vv. 794-807.

Capítulo III

Sin lugar a dudas, por la cabeza de Lucrecia pasaron muchas cosas antes de ser violada. La pérdida de su deshonor le provocó la muerte, anunciando, tanto en Tito como Ovidio, últimas plegarias llenas de remordimiento, pero también de valentía:

En Tito Livio:

Todos dan su palabra, uno tras otro; tratan de mitigar su interno dolor responsabilizando de la culpa al autor del atropello, y no a la que se ha visto forzada: que es la voluntad la que comete la falta, no el cuerpo, y no hay culpa donde ha habido intencionalidad. «Vosotros veréis –responde— cuál es su merecido; por mi parte, aunque me absuelvo de culpa, no me eximo de castigo; en adelante ninguna mujer deshonrada tomará a Lucrecia con ejemplo para seguir con su vida.» Se clavó en el corazón un cuchillo que tenía oculto entre sus ropas, y doblándose sobre su herida se desplomó moribunda, entre los gritos de su marido y de su padre.²⁵²

En Ovidio:

Tres veces intentó hablar y tres veces desistió, y la cuarta vez tuvo fuerzas, pero sin levantarla la vista, con todo: «¿Esto también se lo he de deber a Tarquino? –dijo—. ¿Yo misma tengo que contarlo? ¿Yo misma desgraciada de mí, tengo que contar mi deshonor?». Contó lo que pudo. Quedaba el final; se echó a llorar, y sus mejillas de gran señora se enrojecieron. El padre y el esposo dieron el perdón a un hecho inevitable. «El perdón que vosotros me dais –dijo— yo misma me lo niego». Y sin perder tiempo, atravesó su pecho con un puñal que llevaba oculto, cayendo cubierta de sangre a los pies de su padre. Incluso entonces, cuando ya estaba muriéndose, miró por no quedar en posición deshonesto: tal fue su preocupación hasta en la misma caída. He aquí cómo el padre y el esposo, olvidándose de la compostura, se arrojaron sobre el cuerpo, llorando la pérdida común.²⁵³

A diferencia de Anaxáreta, la muerte de Lucrecia conmocionó a toda Roma. No hay ejemplo de defensa de la honra más claro que el de ella; en la comedia de Lope, me parece, queda bien personificada su abstracta presencia en Diana, quien, incluso

²⁵² Tito Livio, *op. cit.*, 9-12.

²⁵³ Ovidio, *Fastos*, II, vv. 823-837.

Capítulo III

una vez que Teodoro emprendió su teatro, disfrazándose de noble, ella dudó: “otro me parece” (v. 3168). Versos después conocemos el desengaño de Teodoro, pero recordemos que la actitud de Diana en referencia con Lucrecia es una extensión, de tal modo que no cumple a cabalidad toda la resistencia a su honor. Una vez revelada la verdad, es Teodoro quien se preocupa por no deshonorar a la condesa, y ésta ya despreocupada por opiniones ajenas, ven el valor de Teodor el honor de su alma, lo que, en algún modo, disculpa la bajeza de la condesa. Aquí la conversación:

TEODORO: [...]

Con esto, para ir a España
vuelvo a pedirte licencia,
que no quiero yo engañar
tu amor, tu sangre y tus prendas.

DIANA.

Discreto y necio has andado:
discreto en tu nobleza
me has mostrado en declararte;
necio en pensar que lo sea
en dejarme de casar;
pues he hallado a tu bajeza
el color que yo quería,
que el gusto no está en grandezas,
sino en ajustarse el alma
aquello que desea
(vv. 3298-3311).

En romances, los amantes piden por su amor en complicidad del enredo de la comedia; así, no hay desprestigio de la honra, *ergo*, falta a la castidad.

En fin, en cuando a Diana, me parece que su alegoría directa: Artemisa y sus complementos Anaxáreta y Lucrecia le adjudican una labor histriónica al momento de desenvolverse en su micromundo. No pueden cesar las reiteraciones de que estamos ante una comedia que no puede representar los desenlaces trágicos de las dos últimas mujeres y otros tantos acontecimientos alrededor de Ártemis. Lope ha maquinado todo para comprender con qué Diana estamos tratando, una que lleva

consigo la herencia de estas tres mujeres. La visten y la desnudan a la vez, unas veces al espectador obliga ver los trapos transparentes de Anaxáreta, y otras más las de Lucrecia, a veces, la transición de la una a la otra distan de apenas una estrofa, a veces, de un verso. El ejercicio metateatral y metalingüístico que propongo es ver cuántas veces habíamos *mirado* estas tres alegorías sin la intervención aclaratoria de Anarda; a mí me parece que no estamos ante una Diana elegida improvisadamente por su autor, sino a una bastante bien construida con abstracciones que dieron como resultado a una mujer renovada que teatraliza a las otras tres *ad hoc* a su principal función (o rol).

III.3. Mitologismos

Realmente, hablar sobre los mitos que están presentes no solo en *El perro del hortelano*, sino en todas las comedias del Siglo de Oro, implicaría hacer un análisis aparte que, incluso, dependiendo del mito a tratar pueden desglosarse otros estudios como mitemas o mitologemas, sin mencionar los *topoi* construidos a partir de ellos. Por supuesto que no hay que descartar el hecho de los autores del Barroco usaban referencias tantas para sobreponer su erudición en contraste con otros autores. Tampoco hay que descartar la relación directa de estas citaciones mitológicas en los textos que cumplen retórica función: ora para marcar una hipérbole: “Queréis, con presunción necia, / hallar a la que buscáis, / para

Capítulo III

pretendida, Thais²⁵⁴, / y en la posesión, Lucrecia²⁵⁵ (vv. 17-20); ora una metáfora: “robador de Europa”²⁵⁶ (v. 2); asimismo, los epítetos: “[...] larga entrada / por el Hercúleo Estrecho”²⁵⁷ (vv. 52-53) —hipérbaton, también—; y, claro, las alegorías:

No temas, o bellísimo troyano,
viendo que arrebatado en nuevo vuelo
con corvas uñas te levanta al cielo
la feroz ave por el aire vano.
¿Nunca has oído el nombre soberano
del alto Olimpo, la piedad y el celo
de Júpiter, que da la lluvia al suelo
y arma con rayos la tonante mano;
a cuyas sacras aras humillado
gruesos toros ofrece en Teucro en Ida,
implorando remedio a sus querellas?
El mismo soy. No al’águila eres dado
en despojo; mi amor te trae. Olvida

²⁵⁴ Amante de Ptolomeo. Participó en el incendio de Persépolis; de naturaleza festiva, durante un banquete en honor a Alejandro Magno, ella le induce libidinosos comentarios aprovechándose de la ebriedad de Alejandro Magno. Le convence de vengarse de los persas por saquear Atenas; el estado de serenidad ausente de éste, lo induce a subirse desde una torre y lanzar, junto a Tais, una antonchar que incendia una considerable parte del festejo. Parte de esta historia la encontramos en Plutarco: “A continuación, cuando se disponía a salir en busca de Darío, celebró por complacer a sus amigos una velada de bebida y diversión, en la que hubo incluso mujeres que acudieron a la fiesta con sus amantes. La más célebre entre ellas era la amante de Tolomeo —quien habría de ser rey más adelante—, la ateniense Tais; ésta, mientras halagaba y gastaba bromas apropiadas a Alejandro, a causa del vino llegó a pronunciar unas palabras, sin duda conformes con el carácter de su patria, pero en todo caso inapropiadas para una mujer de su condición. Dijo, en efecto, que en ese día ella obtenía la compensación por todo lo que había padecido vagando a través del Asia, pues podía regalarse a su gusto en altivo palacio de los reyes de Persia; pero también dijo que con mayor placer todavía iría en procesión a prender fuego a la casa de Jerjes, el que incendió Atenas, y ella misma a la vista de Alejandro, encendería el fuego, para que el mundo entero supiera que las mujeres que acompañaban a Alejandro habían impuesto a los persas, en venganza de Grecia, un castigo mayor que todos los almirantes y generales de infantería”. [Plutarco, *Vidas paralelas* VI, 38, 1-4]

²⁵⁵ Sor Juana Inés de la Cruz, “Arguye de inconsecuente el gusto y la censura de los hombres que en las mujeres acusan lo que acusan”, en *Poesía lírica del Siglo de Oro...*, p. 384.

²⁵⁶ Luis de Góngora, “Soledad primera”, en *Soledades...*, p. 75.

²⁵⁷ Se refiere al estrecho de Gibraltar, en España, conocido, también, como las “Columnas de Hércules”, monumento impuesto por el héroe tebano tras capturar a los bueyes rojos de Gerión, y derrotar Ortro, perro de dos cabezas, hermano de Cerbero. [Luis de León, “Profecía del Tajo”, en Ariadna G. García (ed.), *Poesía española de los Siglos de Oro*. Madrid: Akal, 2009, p. 118.]

Capítulo III

tu amada Troya y sube a las estrellas.²⁵⁸

En fin, el listado de mitos en función de la *elocutio* son ciclópeos. Esta no es la primera vez —como se ha leído— en que las usamos para hacer ejemplo de su función metateatral; sucede que, en lo particular, este capítulo promete exponer la alternancia de planos que parten de la ficción hacia la realidad. De tal modo que la experiencia metateatral viaje junto con el mito. Ahora bien, ¿todos los mitos tienen capacidad suficiente para desarticular nuestra presencia postrada en la butaca para trasladarnos a una era mítica? No. Hornby es claro cuando dice que la simple presencia de los mitos no garantizan un desprendimiento de miradas, “¡Por Zeus!”, por ejemplo, no remite a ningún espacio fuera del tablado, se toma como lo que gramaticalmente es, una interjección, y no como lo que retóricamente podría ser. ¿A qué se refiere, entonces, Hornby? Para nuestro teórico, las alusiones funcionan siempre y cuando planteen un juego controvertido, reciente o específico,²⁵⁹ por tal, la perspectiva del espectador debe maquinarse de tal modo que cuando un personaje invoque al mito, él logre remitirse inmediatamente al pasado mítico que refiere: “el engañar con la verdad es cosa / que ha parecido bien”²⁶⁰ (vv. 319-320), dejó bajo manifiesto Lope.

Dicho *supra* lo que convenía explicar, analicemos algunas intervenciones mitológicas en el texto de Lope que no hemos encuadrado en ninguno de los temas, hasta ahora, comentados.

²⁵⁸ Juan de Arguijo, “A Gamínedes”, en *Poesía lírica del Siglo de Oro*, p. 290.

²⁵⁹ Vid. Richard Hornby..., p. 92.

²⁶⁰ Lope de Vega, *Arte Nuevo...*, p. 329.

III.3.1. “No me aprovecha verme cual me veo, o muy aventurado o muy medroso”:²⁶¹ Faetón e Ícaro, represalias del Sol en el texto.

Faetón e Ícaro pertenecen a mitos reconocidos dentro de la memoria colectiva o, por lo menos, son de los más comunes. Dentro de un marco semántico, ambos pueden conjugarse bajo el concepto de *hýbris*, término griego designado para sintetizar la arrogancia, el orgullo, la desmesura, la rebelión contra los dioses; de tal modo que, empleado el término en consecuencia la punición es inevitable.

Como sabemos, Faetón e Ícaro fueron castigados por los dioses; el primero provenía de un linaje divino, su padre era el titán Helios y la oceánide Clímede, su pecado fue alardear de su linaje, pues tener al Sol como padre le parecía razón suficiente para presumirlo a donde fuera; Épafo quizó disuadir la presunción de Faetón, diciendo que él era hijo de Zeus. De tal modo que, al hijo de Helios, no quedó más remedio que seguir engrandeciendo su nombre y su linaje suplicando por favores que excedían su competencia. Pidió a su padre las riendas de su carruaje de caballos blancos alados que traía el alba a la Tierra. Su padre, nada convencido, apeló a la cordura de Faetón, pero éste se mostró sólido en sus decisiones. Helios termina por acceder. Como jinete, Faetón puso al mundo en colapso. Al no domar adecuadamente a los caballos se elevaba tan alto que ponía en estado de hibernación al planeta; cuando, por otro lado, volaba tan bajo, en la Tierra se prolongaba una sequía tan grande que causó que el África, o la mayor parte de ella, quedará desértica. Zeus intervino de manera rápida, fulminándolo con un rayo. Así, Faetón murió por su insolencia, los arrebatos para con los dioses fueron castigados, independientemente de su linaje.

²⁶¹ Garcilaso de la Vega, “Soneto XII”, en *Poesías completas castellanas*, Tomo V, ed. Elias L. Rivers. Madrid: Castalia, 2001, vv. 5-6 [p. 54].

Capítulo III

Ícaro. Después de haber burlado Teseo las galerías del laberinto construido por el ateniense Dédalo; el rey Minos, colérico, mandó a retener a Dédalo y a quien fuera su hijo, Ícaro. A Dédalo lo conocemos como el mejor arquitecto que pudo haber existido. La absolución del rey de Creta era vana; no había esperanza de perdón. Así que el ateniense construyó dos pares de alas engarzadas con cera para huir de Isla, ya que el cielo era el único lugar que Minos no dominaba. Enseñó a su hijo principios de aerodinámica para que se sostuviera en el aire; advirtió que de volar muy alto el sol derretiría la cera; lo mismo pasaría si volaba muy bajo, pues la espuma del mar la humedecería. En teoría, Ícaro comprendió aquellas sentencias, pero una vez alzado el vuelo, se creyó poderoso, surcaba los cielos como cualquier deidad; tan así que se imaginó como una y, por ende, debía alcanzar el cielo... ¡El Olimpo! Esto enfureció terriblemente a los dioses, quienes intensificaron el calor del sol e Ícaro cayó. Yace en la profundidad del mar. Su padre hizo intentos vanos por rescatarle.

Faetón e Ícaro nos enseñan a no sobreponer la ambición en la realidad de las cosas. El primer debate entre Diana y Teodoro se trató sobre los efectos de Amor. Diana pensaba que de los celos nace el amor: “[...] primero que amar estar celosa” (v. 552); por su parte, Teodoro creía lo contrario que del amor surgen los celos: “Amor, que lo que agrada considera / en ajeno poder, su amor declara” (vv. 761-762). Ambos discutieron a través de una guerra epistolar; Diana intentó hacer ver a Teodoro que le estima pero su honor y decoro están de por medio; mientras que Teodoro, confundido, alegó que ha comprendido las intenciones de la condensa (seducirle). Teodoro, por fin, responde:

TEODORO. Ésa es razón natural,
mas pintaron a Faetonte
y a Ícaro despeñados
uno en cabellos dorados,
precipitado en un monte,

Capítulo III

y otro, con alas de cera,
derretido en el crisol
del sol
(vv. 818-825).

¿Qué nos enseña esto? De antemano, estamos ante una figura que, junto al contexto, se llama *similitudo*. Teodoro tenía plena conciencia de que un amor entre dueño y sirviente es indecoroso, imposible ante los paradigmas sociales de la época. Ícaro y Faetón, aunque hombres, no están personificados, por ahora, en Teodoro, independientemente de que él diga el discurso, hay una alusión que nos permite compararlos con Diana.

La condesa conoce las historia de estos dos personajes, y temía caer a los peñascos del vicio por atender a sus placeres que no a la razón. Puede que también haya una dirección hacia la actitud de Teodoro por querer alcanzar lo que está fuera de sí. Sin embargo, Diana dio a entender que la historia de Ícaro y Faetón no afectaba a Teodoro porque es hombre. Los discursos (irónicos, modestos, etc.) en pro de la mujer de Diana nos permiten ver su vulnerabilidad ante una sociedad impuesta por los hombres:

DIANA. Fuera de que soy mujer
a cualquier error sujeta,
y no sé si muy discreta,
como se me echa ver.
(vv. 807-810)

Diana es timorata. “No son de piedra las mujeres” (v. 830), y el castigo por hacer algo en contra de lo socialmente permitido se intensifica por su femenina condición. Diana aspira al amor, pues está “celosa sin amor, aunque sintiendo” (v. 560), pero el pavor de saberse perdida puede más que arriesga el amor por permanecer en su condición: “que no importa que se pierda [amor], / si se puede perder más [honor]”

Capítulo III

(vv. 839-840). Así, los ejemplos de Faetón e Ícaro sintetizan una amalgama de sentimientos que transitan en cada vena de la condesa. Además, a ambos personajes míticos les afecta el Sol, que mucho tiene que ver con el placer, con lo sicalíptico, con el calor de los sexos. Diana no quiere arder en las brasas del deshonor.

Empero, quizás la condesa es injusta en cuanto a su percepción de Ícaro, ya que hay un interesante símil que estructurado por Fabio, donde el invasor de la casa a dejado un sombrero desplumado, cuando Diana misma había jurado verle vestido con un sombrero con plumas. Fabio dice que el calor de las lámparas lo dejaron sin plumas:

FABIO. Como en la lámpara dio,
sin duda se las quemó
y como estopas ardieron.
¿Ícaro al sol no subía,
que, abrasándose las plumas,
cayó en las blancas espumas
del mar? Pues esto sería...
El sol la lámpara fue
Ícaro el sombrero, y luego
Las plumas deshizo el fuego
y en la escalera le hallé.
(vv. 1222-132)

Pienso que puede ser una metáfora de las menos estilizadas por el Fénix. Teodoro, en cuanto portador, llevó en sus sienes la voluntad de Ícaro que está siendo derretida por las lámparas de la casa de Diana. Tal como Ícaro, Teodoro es arriesgado a muerte: “o morir en la porfía / o ser conde de Belflor” (vv.1416-1417), el papel de Tristán como conciencia actúa inmediatamente para disuadirle:

TRISTÁN. «César o nada, dijiste,
y todo, César, lo fuiste,
pues fuiste César y nada»
(vv. 1425-1427)

Otro *locus communis* que, aunado al mito, resignifican todo el discurso. De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, la expresión ‘César o nada’ (Lat. *aut Caesar, aut nihil*): “explica el ánimo generoso, y magnánimo de alguna persona, que despreciando las mayores fortunas por incapaces de lisonjear la extremada altivez de su espíritu, aspira osado a las mas excelesas, o morir precipitado en la empresa”. De tal modo que, si bien, lo que pueda perder Diana es más que lo que perdería Teodoro, Ícaro funciona como principio edificador de las actitudes de ambos. Además, de la vestimenta de Teodoro sólo queda el sombrero, es decir, la cabeza de la casa como anagnórisis de lo que prontamente llegará a ser, pues como diría Garcilaso de la Vega, Teodoro no se aprovecha en verse como se ve.

III.3.2. “¡Oídme, troyanos y aqueos, de buenas grebas!”:²⁶² Satíricos discursos de Tristán.

ni es agora Tristán con todos sus amores:
que faze muchas veces rematar los
ardores
e si de mí la parto, nunca m’ dexaran
dolores

ARCIPRESTE DE HITTA, *Libro de buen amor*

La labor como gracioso de Tristán es excelentísima. Lope hace dominar el discurso lúdico con principales figuras: el sarcasmo, la ironía, usa el símil y la hipérbole para exagerar su graciosa figura y compararse con lo que no es. De los distintos tipos de ironía, Tristán impera sobre el carientismo.

Sobrepone su cotidianidad con eventos míticos-históricos para engrandecerse a sí mismo, por supuesto que con intención burlesca: hacer reír a cuanto le ve y oye, y no pueden imaginarlo con cortesanas vestimentas y actitudes.

En una primera ocasión, Lope a través de Tristán hace disuadir los impulsos de Teodoro, le convencía que para dejar de amar debe pensar en “defetos, / y no

²⁶² Homero, *Ilíada*, III-86.

gracias”²⁶³ (vv. 415-416). Para apelar al entendimiento del secretario, se pone como ejemplo mismo de una vez que dejó de amar:

TRISTÁN. [...]
Pardiez, yo quise una vez,
con esta cara que miras,
a una alforja de mentiras,
años cinco veces diez;
y entre otros dos mil defetos,
cierta barriga tenía
que encerrar dentro podía,
sin otros mil parapetos,
cuantos legajos de pliegos
algún escritorio apoya,
pues como el caballo en Troya
pudiera meter los griegos.
(vv. 459-470)

La interjección que Tristán usa: “pardiez”, implica un enojo o enfado, en su caso, superfluo de una anécdota donde él amó por travesura de Cupido; que fascinado de una mujer a quien “quiso una vez”, nunca percibió en ella “dos mil defetos”, una edad de cincuenta años, y, sobre todo, una barriga tan grande capaz de encerrar a todo el ejército griegos invasores de Troya. Remitir a un evento tan importante como la guerra de Troya a través de un discurso burlesco, intensifica las instrucciones del gracioso en pensar defectos y no en las gracias. De tal modo que una auditorio pueda reír ante los comentarios de Tristán:

TRISTÁN. Si de acordarte que vías
alguna vez una cosa
que te pareció asquerosa,
no comes en treinta días,
acordándote, señor,

²⁶³ Un consejo rescatado de Ovidio: “[...] Yo tengo que adoctrinarte a ti, que con esfuerzo aprendes a desamar aquello que amas y no puedes y quisieras poder. A menudo recuérdate a ti mismo la conducta de tu perversa muchacha y pon ante tus ojos todos su defectos” [Ovidio, *Remedios contra el amor*, vv. 297-300]

encargo, pese a tratarse de arrebatarse la vida de su propio amo. Claramente, todo esto es una burla, Lope hizo que Tristán eligiera a héroe troyano capaz de arriesgar su propia vida para describirse como hombre. Héctor enfrentándose contra Aquiles sería el Tristán *versus* Teodoro, con la salvedad de que todo es un truco, y que este Aquiles y este Héctor han demostrado en toda la comedia una amistad incorruptible.

Federico y Ricardo están convencidos de que Tristán es el hombre que dará muerte a Teodoro... el único hombre que podría hacer dicha hazaña: "No pudiera / hallarse en toda Nápoles un hombre / que tan seguramente le matara" (vv. 2487-2489), así como en Troya, que si había hombre capaz de afrentar al Périda Aquiles, el de los pies ligeros, de pies protectores, saqueador de ciudades, rompedor de filas, ¿Se percibe aquí la hipérbole y el carientismo? Claramente, Tristán ejecutó excelsamente su verdadera función de gracioso-consejero.

En fin, como ya hemos advertido, los mitologismos no contemplan una carga metateatral alta como sí hemos visto en otras variantes; sin embargo, las instrucciones de Hornby tienen una lógica sencilla: si los archimirantes no desglosan el discurso burlesco de Tristán a un evento de antaño, el asunto que se debate no alcanzarían los niveles risibles que se esperan.

III.4. La autorreferencia y recepción de la obra

Finalmente, hemos llegado al urdimbre de este estudio. Podríamos decir que lo que a continuación explicaremos confirma lo metateatral dentro de la obra de Lope.

Pero antes, me interesa citar una brevísima e importante afirmación que ha hecho Pietro Taravacci: "Todo esto en el nombre de un teatro que es 'simulacro' de la existencia humana y juega a confundir y difuminar las fronteras entre arte y realidad, entre lo fingido y lo verdadero".²⁶⁵ Responde a una premisa con que

²⁶⁵Pietro Tavaracci, p. 252.

partimos nuestro análisis: todo el mundo es un escenario; dicho de otro modo, y aunque quizás sea una afirmación panorámica, toda obra dramática es metateatral, y hay muchos puntos de vista que me respaldan: los procesos de improvisación de las que habla Arturo Arboleda; la puesta en escena que implica una reflexión obligatoria del texto, mencionado por Patrice Pavis; y, por supuesto, todo la amalgama de poetas que insistieron en ver la vida como un teatro a escalas superiores; poetas, dicho sea de paso, que han hecho perenne este tópico desde la época clásica hasta nuestros días, de Plauto (254 a.C.-184 a.C.) a Helena Garro (1916-1998), y sin contar quién sabe cuántas escuelas de pensamientos que adaptaron el tópico: las medievales, las renacentistas y las barrocas; las enciclopedistas del XVIII, o las experimentales del XIX; también las vanguardias, en fin, un catálogo donde cada uno ha aprovechado el tópico para sus poéticas intenciones.

La “self-reference”, en fin, ¿de qué trata? Hornby fue directo, la autorreferencia “is always strongly metadramatic. With self-reference, the play directly calls attention to itself as a play, an imaginative fiction. Acknowledging this fiction of course destroys it, at least temporarily”.²⁶⁶ El personaje llama la atención directamente a los espectadores, no es un aparte que nos permita asimilar la sintomática o el estado anímico del mismo, es una intervención ajena a la trama pero que, sin embargo, sigue siendo parte del programa textual de la obra, pues está inmersa: escrita, en el panel de interlocuciones. No se espera una respuesta, sí una reflexión que cierre el telón pero que termine de destruir la cuarta pared frente a las decenas de vistas ahí presentes. “Momentáneamente”, dice Hornby, la ficción se rompe “temporarily”, sucede después que a los archimirantes toca discutir internamente qué de todo lo que *miro* fue realmente ficción: ¿los amores entre

²⁶⁶ Richard Hornby, p. 103.

estratos sociales distintos?, ¿personas históricas en la ficción?, un refrán que vive en la memoria colectiva ¿teatralizado?:

Las “primeras referencias, no comprometedoras, a los mundos” aparecen ya desde que “el lector se ve obligado a poner en funcionamiento los indicios referenciales” y en cuanto pone a prueba la relación del texto con su propia realidad. De igual manera, en la representación, el espectador pone a prueba los indicios que hacen referencia a su propio mundo, las alusiones a la realidad que lo rodea. Así se ensayan las primeras hipótesis de lectura sobre la puesta en escena considerada en conjunto y sobre la dramaturgia del espectáculo. La pregunta que sigue es: ¿el mundo representado es un mundo posible, un mundo totalmente imaginario o un mundo que toma elementos de nuestra realidad? Y, en este último caso, ¿qué elementos de la realidad considera exactamente?²⁶⁷

Entonces, si en la construcción de mis argumentos he dicho vacilaciones, Teodoro dará declaraciones de que todo lo que vimos fue un teatro; las dará con plena conciencia que así es, fuera de todo peligro en que Fortuna tentó contra tan agradable destino, Teodoro nos avisó; sí, a nosotros:

TEODORO. Con esto, senado noble,
que a nadie digáis se os ruega
el secreto de Teodoro,
dando, con licencia vuestra,
del *Perro del hortelano*
fin la famosa comedia.
(vv. 3378-3383)

Seis versos que culminan con nuestra labor analítica. El primero: “Con esto, senado noble”, alude al asunto, a saber, la comedia misma y cada acontecimiento escrito-creado en ella; “senado noble”: “Por extensión se toma por cualquier junta,

²⁶⁷ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*, Trad. de Jaime Arrambide. Buenos Aires: Paidós, 2018, pp. 290-291.

ò concurrencia de personas graves, respetables, y circunspectas" (*Aut.*), es decir, nosotros, los espectadores inmersos en cada uno los sucesos hortelanos. Teodoro nos está hablando.

Se hace súplica, después, para mantener el secreto pues Lope sabe que solo nosotros somos testigos de la artimaña planeada por Tristán y ejecutada por los condes de Belflor. Así también, que de algún modo, somos los suficientemente capaces para discernir las verdades de los engaños y viceversa. Todo esto es un guiño humorístico.

Por último, antes que las fuerzas del Hado reconsideren tan noble final; nos pide licencia, sí, a nosotros (otra vez) para cerrar el espectáculo de *El perro del hortelano*, ¿qué implica esto? Primeramente que Teodoro sabía que era un personaje que cumplía un rol dentro de la trama. Después, lo más alienante, ¿qué Teodoro nos habla? Conviene al primero de ellos cerrar el drama toda vez que recibido un final fortuito y feliz, pero el segundo ¿por qué Lope, a través de Teodoro, aspira a cerrar el espectáculo? Si sabe que es una mentira, un programa de entretenimiento ¿en qué esmera su angustia? Todo este abanico de interrogantes se prolonga en jornadas... Teodoro cerró un teatro para abrir otro, donde es el mismo Teodoro, pero con atributos suficientes para dirigirnos la palabra, lo vuelve a cerrar... y a nosotros, con esta ruin encomienda ¿qué hacemos? ¿seguir el teatro? Guardar el silencio fantasmagórico de alguien inexistente... ¿Somos sus cómplices? El teatro se ha extendido, sin duda, a un terreno tangible que nos involucra. Antes he dicho muchas cosas sobre salidas del drama, sobre desviaciones de miradas, ahora, ojalá no me equivoque, las confirmo.

Conclusiones

Los estudios circunspectos en materia metateatral han sido numerosos. Cuando inicié este trabajo empecé con la aseveración más amplia que Richard Hornby pudo hacer: el metateatro *puede* ser definido como “drama about drama”. ¿Qué nos instruí a esto? La definición de Hornby nos resultaba, hasta ese entonces, panorámica. No lográbamos, pues, aterrizar a un análisis sólido y pecábamos de lo que Lionel Abel pecó, la inconsistencia.

Pese a todo, Hornby supo delimitar su cosmogonía al respecto. Sus cinco variantes fueron de vital importancia, ya que nos permitía asir el marco de una obra teatral; de tal modo que cualquier desviación a él, en consecuencia, sería ajeno a la obra, y por tal *metateatral*.

De las cinco, aquí se analizaron tres: *literary and real-life reference within de play, rol within the rol*, y la *autorreferencia*. Faltaron la ceremonia dentro del drama y el teatro en el teatro. De estas dos, quizás la última ha sido la más analizada dentro de los estudiosos del metateatro, sin embargo, de acuerdo con la metodología propuesta, el no incluirlo no afecta en lo más mínimo. De hecho, corrobora la hipótesis de otros *teatros* sobre que el drama es, *per natura*, metateatral.

Entonces, atendiendo a los planteamientos *supra*, y después de todo lo expuesto en las modestas líneas que preceden a nuestros actuales comentarios, es prudente descender a nuestras conclusiones:

Uno. ¿Toda obra teatral es metadramática? Aunque al principio hemos dicho que no es un halago decir que el teatro es un reflejo de la vida, lo cierto es que, como cualquier ficción, retoma elementos de ella. Aún, a estas alturas, ¿podríamos hacer semejante aseveración? De acuerdo con nuestra metodología, lo sencillo sería asentir.

Conclusiones

Los grados de metateatralidad, sin embargo, son una cuestión más debatible; el hecho de que una obra de teatro sea propensa a romper la cuarta pared, no garantiza su metástasis genere un impacto sustancial, donde el espectador reinterprete su realidad como un teatro más grande (*theatrum mundi*); es por este motivo que el teatro en el teatro general un impacto más obvio, incluso puede equiparar en efecto que las otras cuatro variantes juntas; sin embargo, esto no exime a textos como *El perro* a no generar rupturas, pues aunque carente de un drama secundario, sus otras salidas son lo suficientemente metateatrales para general la simbiosis de ambas materias, me estoy refiriendo, por supuesto, a la ficción y a la realidad.

Dos. ¿Cómo delimitamos una obra enmarcada en *El hortelano*? No existió una obra enmarcada *explícita*, es decir, como hemos referido arriba, *El perro del hortelano* no posee una estructura *b* sobrepuesta a una *a*. Lo que sí existieron fueron performatividades secundarias, como los dobles roles de Diana y Teodoro, quienes se alejan del papel principal que el autor les dio: condesa y secretario. Diana fue encarnación de damas ilustres: Diana, Lucrecia y Anaxáreta; mientras que Teodoro ascendió repentinamente a la nobleza.

Por otro lado, los mitologismos también generaron un cuadro aparte que reverberaba un espacio mítico de la antigua Grecia. Ícaro, Faetón y Troya son lugares que anteceden a la Nápoles, de Diana y Teodoro. Por tal, los ojos del espectador-lector son los receptáculos de la memoria que diferencian el pasado del presente. El presente, visto de algún modo, como la obra marco, y el pasado como la enmarcad. Sucedió lo mismo con las alusiones históricas que convenían, según la retórica, citarse para alienar a los archimirantes.

Asimismo, a la luz del tercer marco, en tanto el siguiente patrón: obra enmarcada < obra marco < realidad, se terminó de fracturar cuando Tristán se reconoce como un personaje, *ergo*, manifestó autoconciencia, que insta a los receptores del drama interactuar directamente con un personaje "ficticio". Cuando se cerró la obra, en

Conclusiones

realidad, se abrió un panorama grandísimo de ver la realidad, fue *ipso facto* cuando el tema de los celos se determinó en una realidad totalmente posible; donde el motivo del amor neoplatónico y de los amores entre estratos sociales, aunque imposible en aquellos años, se adjudicaría a una opinión arbitraria: “Cárcel aquí no temas / y para puerta de celos / tiene amor llave maestra” (vv. 1020-1022). Y los tópicos del *theatrum mundo* y la *vita-theatrum* tendrían un potencial verdadero, ya que en función de este macroescenario que es la Vida, ¿quién no cumple con roles específicos? Los personajes del teatro están perfectamente contruidos que los poderosos y los subyugados atienden a la empatía humana. *El perro del hortelano*, me parece, tiene la fuerza para provocar estas reflexiones.

Tres. Sobre el archimirante. Dicho todo lo anterior, solamente me queda agregar que el archimirante es un elemento indispensable dentro del metateatro; después de todo, es quien mira dos veces al mismo tiempo. Considero que el texto de Lope fue un texto tramposo. Al no tener una enmarcación clara, dispone todo a la creatividad e ingenio de sus receptores; no por nada abundan las ironías de Tristán, el gracioso, y de otros que, en apariencia, resultaban ser serios: como Ricardo y Federico. Incluso, Ludovico, ajeno a una realidad normativa, aceptó como hijo a un completo desconocido. Es necesario volver a los versos del *ars retórica* de Lope:

Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica
gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él solo entiende lo que el otro dice

Entonces, atendido a su propia preceptiva, nuestro Fénix ideó toda una raigambre para burlar nuestra inteligencia; de tal modo que desenredar el enredo determinaría nuestra capacidad ocular para *mirar* muchas veces al mismo tiempo.

Conclusiones

Así que nuestro rol no es solo postrarse sobre las butacas de un teatro, sino, al contrario, incursionar al universo teatral retratado por Lope; es decir, salirnos cuantas veces sea posible de la comodidad de los asientos y probar si de verdad entendemos lo que vemos o solo lo vemos.

Cuatro. La retórica del metateatro. Cuando escribo esto pienso inmediatamente en todas las veces —si es que no fue, en realidad, todo— que retóricamente despejamos las complejidades del metateatro. Desde el *locus communis* hasta la retórica del nombre de Diana. Dio pie, esto, a una lectura atenta sobre los textos teatrales de los que no podemos desapercibir su versatilidad al moldearse de diversas formas con tal de despejar y desviar la mirada del archimirante.

En tanto que los juegos metateatrales atendían a la inteligencia, habría que destacar la capacidad especializada que el archimirante debe contener para desviar por más veces sus miradas, de tal modo que comprenda la *elocutio*, y sobre todo, la analice. Después de todo, el metateatro implicaría una reflexión sobre el teatro mismo. Así, aunque por parte de Lope no haya habido, por ejemplo, en la elección de sus personajes, una intención reflexiva, es verdad que el texto actúa con independencia de su autor. De tal modo que, los espectadores y lectores resignifican la obra a partir de todos los elementos inscritos en ella. Así, Diana, por ejemplo, significó una salida del marco de la obra, puesto que instaba a asociar a la Diana romana con el carácter de la Diana lopevegezca.

Incluso, los diálogos caricaturescos e irónicos de Tristán provocaban risa ya que existía una analogía con un evento precedente que en la boca del gracioso, rozaba lo absurdo. Recordemos, además, que la obra concluyó como tal, gracias al ingenio del gracioso.

La configuración del mismo personaje de Teodoro implicaba una retórica que permitía el sustento del drama y, *ergo*, su tensión. Convencía, por ejemplo, a la

Conclusiones

condesa de no amar más a Marcela, pero, por otro lado, mantenía a sus pies a Marcela, por la indecisión de Diana.

El marqués Ricardo, por otro lado, fue un pastiche del discurso pomposo de *Las Soledades*, de Góngora. Quizás de las partes más difíciles de asimilar, puesto que habría que entender los modos en que el Fénix radicalizó su discurso para que emparejara con el texto gongorino; aun así, para quien pudiese descodificar este acertijo, no hallaría en el marqués otro personaje que, por sus exageraciones, caía en lo ridículo y risible.

Por otra parte, las alusiones históricas también implicaban un esfuerzo. No es fácil reconocer a los personajes ilustres citados en el *Hortelano*, pero es parte de la complejidad del discurso metateatral. Entre más salidas existan en el drama, las muros del teatro se fragmentarán hasta el punto de tener un mundo de posibilidades. No es, por supuesto, una regla definitiva el comprender todas estas posibilidades, por ello se procuró destacar la inteligencia como un factor determinando para amplificar y agudizar la mirada del lector y el espectador. Pienso, por ejemplo, en un caleidoscopio, cuyas figuras geométricas son muchas y simétricas, todas contenidas en un tubo que encierra tres espejos, hay dos polos, el archimirante ve desde uno, pero depende de su capacidad ocular para detectar cuantas figuras alcance percibir. Y uso aquí “capacidad ocular” en tanto que son los ojos los que nos permiten “descubrir”, término cuyo campo semántico es acompañado por el “conocimiento”.

El discurso retórico es, entonces, un recurso que permite establecer directrices que sustente una opinión final asertiva. Como habíamos dicho en algún momento, la inteligencia es el motor que aumenta la inflexión de los planos realidad-ficción.

Cuando Lope hacía en un personaje una reflexión con elementos de realidades verdaderas (la nuestra) como la historia, o de realidades ficticias como las literarias, entonces destruía la linealidad de su obra, dicho de otro modo, la cuarta pared. Vaya

que era imposible una Diana hortelana sin una paremia que la determinara y un personaje mitológico que la caracterizara.

Sin otro comentario al respecto, me es sumamente importante destacar que las labores retóricas no son prestadas cuando queremos analizar metateatro. Es un punto de análisis sustancial, sobre todo cuando estamos en teorías variables como la de Hornby, que ameritan ver todas las configuraciones semánticas que el texto dramático puede ostentar con tan solo una onomástica, una paremia, una analogía, y todo el repertorio del *ars bene dicendi* dispuestos a la *intelectio* del lector-espectador.

Cinco. La vida como teatro. Agregaría, también, que el surrealismo de ver la vida como un teatro más grande, rozaría con lo absurdo para las mentes indomables. Sin embargo, mi observación es que el tópico no se reduce a seguir un protocolo de conducta, es decir, un abrir y cerrar de telón; el teatro no propone eso, por lo menos no desde mi punto de vista, la *vita-teathum* es una reflexión. Ahora bien, los verdaderos roles que interpretamos se desglosan de las actitudes arquetípicas representadas en el teatro, y estoy hablando de actitudes porque el triste y el enamorado son parte de. También los personajes tipos retratados y su función dentro del micromundo retratado: el sirviente que obedece al amo, es, por ejemplo, una representación de poder que no ha dejado de existir. Es decir, los temas, los motivos, los tópicos, los personajes, las situaciones, ejemplifican nuestra vida pues nos los ponen directamente ante nuestros ojos.

Después de una buena puesta en escena o de una lectura atenta, el archimirante o archilector puede determinar su función dentro del escenario del mundo. Es una actividad didáctica que despierta los sentidos y los agudiza. El asunto de *El perro del hortelano* es, hasta cierto punto, noble: la ama que se enamora del secretario, pero hay teatros más serios, piénsese, por ejemplo, en *Julio César*, de William Shakespeare o la *Numancia*, de Cervantes. En este sentido, solo queda trabajar nuestro intelecto y ver qué se puede hacer con ello.

Conclusiones

Seis. La comedia. Este estudio no es el primero ni el último que analiza comedias, pero hay novedades en él. Primeramente, aumenta el porcentaje de análisis metateatral de comedias sobre tragedias. Después, aunque ya lo hemos dicho, demuestra que los factores metateatrales no están condicionados por una puesta en escena dentro de una puesta en escena, sino que hay elementos que, por lo risible, curvan el espacio-tiempo. Espacio: plano real frente al plano ficticio. Tiempo: del presente de la obra al presente de los receptores; y del presente de la obra al pasado histórico-mítico de la memoria colectiva. Así, notamos que las comedias, aun siendo menos serias que las tragedias, disponen de una estructura compleja que no puede subestimarse. Sobre todo en Lope de Vega, que se ganó, entre sus contemporáneos, el respeto por sus obras tan perfectamente diseñadas.

Falta mucho por hacer, incluso cuando hablamos del Fénix, yo apenas he ofrecido una modesta opinión en unas cuantas páginas. El metateatro abunda en diferentes directrices que, hoy día, no podemos quedarnos en el conservadurismo de creer que “el teatro en el teatro” es la única posibilidad.

“El teatro se define por sí mismo” fue la declaración de Hornby con la que decidí iniciar todo este viaje espectacular; las mismas que usé para iniciar el final, pienso que sí, el teatro es autónomo, pero no sirve una definición sin interpretación. En otras palabras, no funciona el metateatro con solo su afirmación, requiere idear una interpretación que repercuta en su objetivo: los receptores del drama. El eslabón se forma, después de todo, con mirantes y archimirantes.

Los matices a los que hemos llegado con excelsa obra, *El perro del hortelano*, permiten el acceso a desempolvar conocimientos guardados.

Fuentes consultadas

ABEL, Lionel, *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

ÁLVAREZ LÓPEZ, Cristóbal José, "Tradición e innovación del mito clásico de *Hero y Leandro*, de Mira de Amescua", *Anagnórisis*, 2, 2010, pp. 131-148.

APOLODORO, *Biblioteca*, III, Margarita Rodríguez de Sepúlveda (trad.), Madrid, Gredos, 1985.

ARBOLEDA, Carlos Arturo, *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

ARCIPESTRE DE TALAVERA, *Corbacho*, Cristóbal Pérez Pastor (ed.), Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1901.

ARGUIJO, Juan de, "A Gamínedes", *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Elías Rivers (ed.), Madrid, Cátedra, 2018.

ARISTÓTELES, *Poética*, Valentín García Yebra (trad.), Madrid, Gredos, 1974.

_____, *Política I*, Manuel García Valdés (trad.), Madrid, Gredos, 1988.

BARLAAM E JOSAFAT, John F. Keller y Robert W. Linker (eds.), Madrid, C. S. I. C., Instituto "Miguel Cervantes, 1979.

AURELIO, Marco, *Meditaciones I*, 17, Ramón Bach Pellicer (trad.), Madrid, Gredos, 1997.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Ciudad de México, Porrúa, 2013.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, "Tradición textual de la *Celestina*", *La Celestina*. Disponible en «https://www.cervantesvirtual.com/portales/la_celestina/tradicion_textual/»

BOCCACCIO, Giovanni, *Genealogía de los dioses paganos*, Ma. Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias (eds.), Madrid, Editora Nacional, 1983.

BUJVALD, Naftole, *Teatro*, Rabell Malkah (trad.), Ciudad de México, Escenología, 2011.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El Gran Teatro del Mundo*, Madrid, Manuel Ruiz de Murga, 1717. Disponible en « [_____, *La vida es sueño*, Evangelina Rodríguez Cuadros \(ed.\), Madrid, Espasa-Calpe, 1997.](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gran-teatro-del-mundo--0/html/ff39e206-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_»</p></div><div data-bbox=)

CALDERWOOD, James, *Shakespearean Metadrama: The Argument of de Play in Titus Andronicus, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream, and Richard II*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1971.

CANCINO CABELLO, Nataly, "Los paratextos de artes y gramáticas misioneras americanas", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 65, 2017, pp. 407-440.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El rufián dichoso*, Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponible en «https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-rufian-dichoso--0/html/ff31ea1a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html».

_____, *Don Quijote de la Mancha I*, Florencio Sevilla (ed.), Guanajuato, Museo Iconográfico del Quijote, 2010.

CARAS MURIÑO, Jesús, "Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias de destierro", *Anuario de Estudios Filológicos* 14, Extremadura, 1992, pp. 75-92.

CARREÑO-RODRÍGUEZ, Antonio, "Alegoría, discurso político y la Nueva Comedia: Lope de Vega", *BCom*, 58, 2, 2006, pp. 323-339.

CONDE PARRADO, Pedro, "Introducción", *Lope de Vega crítico de Góngora: Cartas de Lope a un "señor de estos reinos"*. *Respuestas de Colmenares*, Paris, e-Spania Books,

2019. Disponible en
«<https://books.openedition.org/esb/2197?lang=es#bibliography>»
- CONDE, Juan Carlos, “Esta es la muger, antigua malicia’: un hápax semántico en *Celestina*”, *Revista de Filología Española*, LXXX, 2000, pp. 193-199.
- COROMINAS, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, 3ª ed, Madrid, Gredos, 1987.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*, Madrid, Tip. de la “Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1924.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián, *Tesoro de la Lengua Castellanoa, o Española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- CURTIUS, Ernts Robert *Literatura europea y Edad Media latina I*, Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre (trads.), Ciudad de México: FCE, 2017.
- DEYERMOND, Alan, “Divisiones socioeconómicas, nexos sexuales: la sociedad de *Celestina*”, *Celestinesca*, VIII, 1984, pp. 39-44.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la, “*Arguye de inconsecuente el gusto y la censura de los hombres que en las mujeres acusan lo que acusan*”, *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Elías Rivers (ed.), Madrid, Cátedra, 2018.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Guillermo Serés (ed.), Madrid, RAE, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2011.
- DÍAZ RENGIFO, Juan, *Arte poética española*, Barcelona, Imprenta de María Ángela Martí, 1759.
- DIDEROT, Denis, *Entretiens sur Le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, Jean Goldzink (ed.), Paris, GF Flammarion, 2005.
- ECLESIAÍSTICO, en *Biblia de América*, Madrid, Salamanca, Navarra, PPC, Sígueme, Verbo Divino, 1999, pp. 1094-1139.

Fuentes consultadas

- ESOPO, "Fábula XCIV. El perro envidioso", *Fábulas de Esopo*, J. A. (trad.), Madrid, Imprenta de Martínez Aguilar, 1849.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Breve diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 2000.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, Leonor, *Lope de Vega. EL arte de la versificación teatral*, Ciudad de México, UNAM, 2021.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Ciudad de México, Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato, 2012.
- GARCÍA GUAL, Carlos, "Introducción", en Marco Aurelio, *Meditaciones I*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 7-42.
- GÉNESIS, en *Biblia de América*, Madrid, Salamanca, Navarra, PPC, Sígueme, Verbo Divino, 1999, pp. 8-66.
- GÉNETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.), Madrid, Taurus, 1989.
- _____, *Umbrales*, Susana Lage (trad.), Ciudad de México, Siglo XXI editores, 2001.
- GERLI, E. Michael, "Mira a Bernardo": Alusión 'sin sospecha'", *Celestinesca*, 1, 2, 1977, pp. 7-10.
- GIANVITTORIO, Laura, "Epicarmo dialogico: quattro livelli di analisi. Dalle forme al genere del dialogo letterario attraverso parodia filosofica ed intertestualità II", *Hermes*, 142, 2014, pp. 58-77.
- GÓMEZ GOYZUETA, Ximena, "Metateatralidad y recepción en el texto dramático del teatro español Barroco", *Revista de artes escénicas y performatividad*, 15, 2019, pp. 55-77.
- GÓNGORA, Luis de, *Soledades*, John Beverly (ed.), Madrid, Cátedra, 2016.

Fuentes consultadas

GONZÁLEZ, Aurelio, *Fuentes e influencias de Lope de Vega*. Entrevista realizada en Almagro en julio de 2002. Disponible en «http://www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/221584_literarias/» [video].

_____, “Onomástica del gracioso”, .), *Teatro, personaje y discurso en el Siglo de Oro*, Dann Cázés Gryj y Aurelio Gonzáles (coords.), Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2020, pp. 47-59.

HERMENEGILDO, Alfredo, “Sombras escénicas de la realidad de la ficción: el teatro de Cervantes”, *El escritor y la escena : actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (1998, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, p. 45-60.

_____, Rubiera, Javier y Serrano, Ricardo, “Más allá de la ficción teatral: el metateatro”, *Teatro de palabras*, 5, pp. 9-16.

HOMERO, *Odisea*, José Manuel Pabón (trad.), Madrid, Gredos, 1993.

_____, *Iliada*, Emilio Crespo Güemes (trad.), Madrid, Gredos, 1996.

HORACIO, *Arte poética*, José Luis Moralejo (trad.), Madrid, Gredos, 2008.

HORNBY, Richard, *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Buckell University Press, 1986.

JEREZ-GÓMEZ, Jesús David, “La doncella Teodor de Lope de Vega como modelo del *Arte nuevo de hacer comedias*”, *Notas románticas*, 3, 50, 2010, pp. 253-263.

INSTITUTO CERVANTES, “Refranero multilingüe”, *Centro Virtual Cervantes*. Disponible en «<https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58641&Lng=0>»

LARSON, Catherine, “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* Antonio Vilanova (coord.), (Tomo 2), Barcelona, PPU, 1992, pp. 1013-1019.

- LEÓN, Luis de, "Poesía del Tajo", en Ariadna G. García, *Poesía española de los Siglos de Oro*, Madrid, Akal, 2009.
- LEÑERO, Carmen, *Del faro al foro: la imaginación novelesca frente a la imaginación teatral*, Ciudad de México, UNAM, 2016.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo, "Villancio a unas tres fijas suyas", *Antología comentada de la poesía lírica española*, Miguel Díez R. y Paz Díez Taboada (eds.), Madrid, Cátedra, 2014.
- LIVIO, Tito, *Historia de Roma desde su fundación*, I, José Antonio Villar Vidal (trad.), Madrid, Gredos, 1990.
- LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo Rodríguez, "Epiteatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro", *Teatro de palabras*. 5, 2011, pp. 143-161.
- LORENTE MEDINA, Antonio, "Estrategias discursivas en la elaboración de *Infortunios de Alonso Ramírez*", en *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*, Mariela Insúa y Jesús Menéndez Peláez (eds.), *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*, New York, Institutos de Estudios Auriseculares, 2017, pp. 125-140.
- MANCIBO SALVADOR, Yolanda "El castigo sin venganza, a la conquista del repertorio", *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIV, 2018, pp. 200-242.
- MASSANET RODRÍGUEZ, Rafael, "Diana en palacio: el nombre como forjador de un destino", *Edad de Oro*, XXXIX, 2020, pp. 253-274.
- MATA INDURÁIN, Carlos, "El perro del hortelano de Lope de Vega: datación y fuentes", *Ínsula Barañaria*, Madrid, 2015. Disponible en «<https://insulabaranaria.com/tag/las-firmez-as-de-isabela/>».
- MONER, Michel, "Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos", *Edad de Oro*, VII, 1998, p. 119-128.
- OLMOS, Carlos, "El dandy del hotel Savoy", *Carlos Olmos. Teatro Completo*, Julián Robles y Enrique Serna (eds.), Ciudad de México, FCE, 2007.

Fuentes consultadas

- OVIDIO, *Remedios contra el amor*, Vicente Cristóbal López (trad.), Madrid, Gredos, 1989.
- _____, *Fastos*, I, Bartolomé Segura Ramos (trad.), Madrid, Gredos, 2001.
- _____, *Metamorfosis*, I, José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca (trads.), Madrid, Gredos, 2008.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Jaume Melendres (trad.), Barcelona, Paidós, 1998.
- _____, *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, Magaly Mugerica (trad.), Ciudad de México, Toma, Ediciones y Producciones Cinematográficas, Paso del Gato, 2016.
- _____, *El análisis de los espectáculos*, Jaime Arrambide (trad.), Buenos Aires, Paidós, 2018.
- PÉREZ DE MOYA, Iván, *Filosofía secreta*, Alcalá de Henares, por Andrés Sánchez de Espeleta, 1611.
- PLATÓN, “Crátilo”, *Diálogos*, II, J. L. Calvo (trad.), Madrid, Gredos, 1987.
- _____, “Fedro”, *Diálogos*, III, E. Lledó Íñigo (trad.), Madrid, Gredos, 1988.
- _____, “Filebo”, *Diálogos*, VI, Ma. Ángeles Durán y Francisco Lisi (trads.), Madrid, Gredos, 1992.
- PLUTARCO, *Vidas paralelas*, VI, Jorge Bergua Caverro (trad.), Madrid, Gredos, 2014.
- QUEVEDO, Francisco de, “A un hombre de gran nariz”, *Antología comentada de la poesía lírica española*, Miguel Díez R. y Paz Díez Taboada (eds.), Madrid, Cátedra, 2014.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Banco de datos (CORDE) [en línea], *Corpus Diacrónico del Español*. Consultado en « <http://www.rae.es> » [fecha de consulta: 04 de junio de 2021].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades* [en línea], 1726-1739. Disponible en « <https://apps2.rae.es/DA.html> »

- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Establecimiento tipográfico "Sucesores de Rivadeyra", 1903.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, Peter E. Russell (ed.), Madrid, Castalia, 2015.
- ROLAND, Barthes, *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Nicolás Rosa (trad.), Madrid, Siglo XXI editores, 2011.
- SÉNECA, *Epístolas morales a Lucio I*, Libro VII, Ismael Roca Meliá (trad.), Madrid, Gredos, 1986.
- _____, Libros XI-XIII, Ismael Roca Meliá (trad.), Madrid, Gredos, 1986.
- SCHIESARO, Alessandro, "L'intertestualità e i suoi disagi", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 39, 1997, pp. 75.-109.
- SHAKESPEARE, William, *El mercader de Venecia*, Ma. Enriqueta González Padilla (trad.), Ciudad de México, UNAM, 1997.
- SOUVIRÓN, Bernardo de, *El laberinto del Minotauro*, Madrid, Gredos, 2017.
- TARAVACCI, Pietro, "Espacio, tiempo, memoria en el juego metateatral de la comedia burlesca", *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, Alain Bègue, Carlos Mata Induráin y Pietro Taravacci (coords.), Pamplona, EUNSA, 2013, pp. 241-254.
- VEGA, Garcilaso de la, "Soneto XII", en Elias L. Rivers (ed.), *Poesías completas castellanas*, V, Madrid, Castalia, 2001.
- _____, "Ode ad florem Gnidi", [Canción V], *Poesía de la Edad de Oro, I. Renacimiento*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 2016.
- VEGA, Lope de, *Primera parte de la famosa comedia del Azero de Madrid*, Barcelona, A costa de Sebastian de Cormella, 1618.
- _____, "Dedicatoria a don Fernando de Valleio" en "La campana de Aragón", *Decimoctava parte las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, A costa de Alonsos Pérez, 1623, fols. 208r-209v.

Fuentes consultadas

- _____, *El valiente Céspedes*, en *Parte Veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1635.
- _____, *La Dorotea*,. Edwin S. Morby (ed.), California-Valencia, University of California Press, Berkeley and Los Ángeles, Castalia, 1958.
- _____, *La dama boba*, José María Díez Borque (ed.), Madrid, Castalia, 2001.
- _____, *El villano en su rincón*, Juan Antonio Martínez Berbel (ed.), Madrid, Castalia, 2010.
- _____, “Respuesta de Lope de Vega a un ‘Papel que le escribió un señor destos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía’”, en José-María Reyes Cano (ed.), *La literatura española a través de sus poéticas, retóricas, manifiestos y textos programáticos (Edad Media y Siglos de Oro)*, Madrid, Cátedra, 2010.
- _____, *Arte Nuevo de hacer Comedias*, Evangelina Rodríguez (ed.), Madrid, Castalia, 2011.
- _____, *El capellán de la Virgen*, en Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, *Vida y obra de Lope de Vega*, Madrid, Bibliotheca Homologens, 2011.
- _____, *El perro del hortelano*, David Kossoff (ed.), Madrid, Castalia, 2012.
- _____, “A don Luis de Góngora”, en Carlos Mata Induráin, “Lope de Vega y Góngora”, *Ínsula Barañaria*, Madrid, 2014,. Disponible en «<https://insulabaranaria.com/tag/papel-que-le-escribio-un-senor-de-estos-reinos-a-lope-de-vega-carpio-en-razon-de-la-nueva-poesia/>».
- _____, *El perro del hortelano*, Mauro Armiño (ed.), Madrid, Cátedra, 2016.
- _____, “Soneto de repente”, *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Elías Rivers (ed.), Madrid, Cátedra, 2018.
- VILLEGAS, Antonio de, *El Abencerraje*, Francisco López Estrada (ed.), Madrid, Cátedra, 2014.

Fuentes consultadas

- WALDE MOHENO, Lillian von der, "La estructura dramática de *La prueba de las promesas* de Ruiz de Alarcón", *Teatro de palabras*, I, 2001, pp. 203-217.
- _____, "«El retablo de las maravillas» de Cervantes: construcción metateatral y principio de realidad", Rafael González Cañal y Almudena García González (eds.), *El teatro de Cervantes y el nacimiento de la comedia española*, Corral de Comedias 39. Cuenca, Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, p. 355-363.
- WARDROPPER, B. W., *La comedia española del Siglo de Oro*, en Elder Olson, *Teoría de la comedia*, Barcelona-Caracas-México, Ariel.
- WELLEK, René y Warren, Austin, *Teoría literaria*, José María Gimeno (trad.), Madrid, Gredos, 2009.
- WILDE, Oscar, "Un marido ideal", *Oscar Wilde. Teatro completo*, Delia Pasini (trad.), Buenos Aires, Losada, 2002.
- ZUGASTI, Miguel, "Lope de Vega y la comedia genealógica", *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 3, 2013, pp. 23-44.

Apéndice

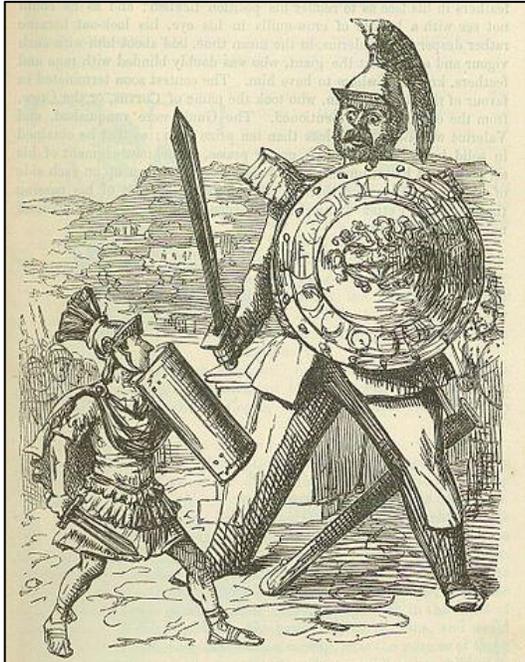


Imagen 1. Tito Manlio enfrentando al gigante galo [caricatura].

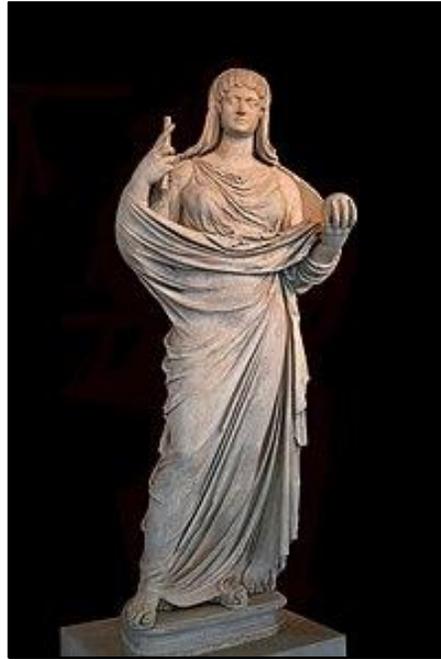


Imagen 2. Faustina la Menor, Palazzo Massimo alle Terme



Imagen 3. Busto de Sabina Popea, Museo de Louvre, París



Imagen 4. Mesalina y gladiador, Joaquín Sorolla.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00447

Matrícula: 2203802986

Posibilidades metateatrales:
"El perro del hortelano", de
Lope de Vega.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 12:00 horas del día 6 del mes de febrero del año 2023 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO
DR. RICARDO TORRES MIGUEL
DRA. XIMENA GOMEZ GOYZUETA




NESTOR MANUEL ZEBADUA HERNANDEZ
ALUMNO

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)
DE: NESTOR MANUEL ZEBADUA HERNANDEZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

REVISÓ



MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

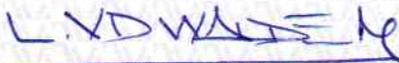
Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH



MTRO. JOSE REGULO-MORALES CALDERON

PRESIDENTA



DRA. LILLIAN VON DER WALDE MOHENO

VOCAL



DR. RICARDO TORRES MIGUEL

SECRETARIA



DRA. XIMENA GOMEZ GOYZUETA