

## *EL VERGONZOSO EN PALACIO:* DUPLICACIONES Y MULTIPLICACIONES

Cuando intercambian sus trajes el lacayo Vasco y el pastor Tarso, a éste le tocan las bragas de aquél, y las tales bragas serán tema de continuos comentarios cómicos por parte de su nuevo dueño. En *El vergonzoso en palacio* las calzas del gracioso constituyen una especie de estribillo temático, que se repite nada menos que diez y seis veces. Dice así el pasaje más extenso (I 674-690)<sup>1</sup>:

¿No ves las devanaderas  
que me han forzado a traer?  
Yo no acabo de entender  
tan intrincadas quimeras.  
¿No notas la confusión  
de calles y encrucijadas?  
¿Has visto más rebanadas,  
sin ser mis calzas melón?  
[...]  
¡Válgame Dios! ¡El juicio  
que tendría el inventor  
de tan confusa labor

<sup>1</sup> Todas las referencias se hacen aquí a la edición de Américo Castro, *La Lectura*, Madrid, 1922 (*Clásicos Castellanos*, 2), edición en la que se han basado —a veces empeorándola— las posteriores que conozco. Se indica acto y número de verso. Otras alusiones de Tarso a las bragas: “esas abigarradas, con más cosas / que un menudo de vaca”, I 546-547; “porque con ellas pueda hallar el tino / entradas y salidas de esa Troya”, I 549-550; pide que haya “maestros con salarios y con pagas, / que nos dieran lición de calzar bragas”, I 558-559; “sácame de aquestos grillos, / que no fui yo por novillos / para que me pongas cormas”, II 324-326; “A ti amor y a mí estas bragas / nos han puesto en confusión”, III 719-720; todavía al final de la obra pide a su amo “que me quites estas calzas...”, III 1637-1639. Véase además, I 649-650, 724-725, 768, 781, 1092-1093; II 321-322, 327-328, 333, 346-351, y el pasaje citado al final de este trabajo.

y enmarañado edificio!  
¡Qué ingenio! ¡Qué entendimiento!

Si no me equivoco, Tirso quiso convertir a esas bragas en algo así como un emblema de la comedia que estaba escribiendo. Con un guiño al espectador hace que su casi homónimo (y frecuente seudónimo), Tarso, elogie al inventor de las “intrincadas quimeras” del *Vergonzoso en palacio*. Porque lo que, según pienso, quiso crear Tirso en esa ocasión fue una comedia que cada minuto estuviese diciendo al espectador: “Mírame bien; yo soy toda artefacto, estudiada invención laberíntica, admirable construcción en la que los personajes y sus actuaciones y acontecimientos son, ni más ni menos, piezas en un juego de la imaginación”.

Recordemos que *El vergonzoso* fue incluido por su autor en *Los cigarrales de Toledo*; ahí los asistentes a una fiesta presencian la representación de la comedia y en seguida la comentan. Hay un pedante que critica sus infracciones a la verdad histórica y, frente a él, un defensor del dramaturgo, el cual contesta: “¡Como si la licencia de Apolo se estrechase a la recolección histórica y no pudiese fabricar, sobre cimientos de personas verdaderas, *arquitecturas del ingenio fingidas!*”<sup>2</sup> Nótese el paralelismo irónico entre las “*arquitecturas del ingenio*” que “fabrica” el poeta y el “enmarañado edificio” ideado por el inventor de las bragas.

No paran aquí las correspondencias entre *El vergonzoso en palacio* y el comentario que la obra suscita entre los ficticios asistentes a su representación en *Los cigarrales*: uno de ellos hará un amplio elogio de Lope de Vega y de la comedia “que aora se usa” (pp. 125-129), y en la famosa escena del jardín del segundo acto Serafina se ha extendido en una apasionada alabanza de la comedia, o sea, en una auténtica reflexión de las que hoy se denominan “metateatrales”. No creo que sea una casualidad que tal reflexión se produzca en el centro mismo del *Vergonzoso*<sup>3</sup>. Y es que esta comedia está toda ella permeada de una latente y gozosa conciencia de sí misma y del teatro en general.

El elogio que hace Serafina de “los deleites que hay diversos . . . en la comedia” (II 747-748) es un prelude —literalmente, una loa— del espectáculo que en seguida va a ofrecernos ella

<sup>2</sup> TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, ed. V. Said Armesto, Renacimiento, Madrid, 1913, p. 123. Las cursivas son mías.

<sup>3</sup> Acto II, versos 745-782; o sea, versos 1868-1905 del total de 3967, cuya mitad exacta es 1983.

misma. Recordaremos que la dama se revela ante nuestros ojos como una admirable actriz, que encarna al protagonista masculino de una comedia imaginaria, *La portuguesa cruel*, y que su actuación comprende tres cuadros diferentes de la tal comedia. Este teatro dentro del teatro parece una miniatura de una representación teatral, con su loa y sus tres actos y además con sus espectadores: doña Juana y, ocultos entre jazmines y murtas, el enamorado don Antonio y el pintor.

Antes de actuar, Serafina se ha quitado su vestido y puesto el traje de hombre (II 661-662, acotación tras 730); terminada la función, decide no quitarse el disfraz, sino ponerse encima su vestido (II 1050-1052), en una como segunda transformación superpuesta a la primera. Ya ha dicho ella misma que “fiestas de Carnestolendas / todas paran en disfraces” (II 733-734), y ahora, contagiada por el teatro, habrá de actuarse a sí misma hasta el final de la obra. Rechazando en forma brutal a don Antonio, Serafina se convertirá, efectivamente, en *La portuguesa cruel*, como ya había anticipado doña Juana (“en ti el poeta pensaba / cuando así la intituló”, II 847-848)<sup>4</sup>. O sea, que Tirso inventa a un poeta que ha compuesto una comedia para que, dentro de la otra comedia, la interprete la heroína de ésta; y en seguida inventa Tirso que la tal heroína, antes sólo desamorada, indiferente, se contamine de la crueldad de la otra y reciba, en *El vergonzoso*, el castigo merecido por esa conducta, castigo que probablemente no le correspondía en cuanto protagonista del *Vergonzoso*.

Las cosas se van complicando cada vez más. No basta el teatro dentro del teatro ni la intromisión de aquél dentro de éste, sino que al teatro “intercalado” se le añaden más dimensiones. En el tercer cuadro actuado por Serafina el personaje representado, el Príncipe Pinabelo, enloquecido por los celos, no sólo relata cómo se desarrolla el casamiento de su Celia, sino que evoca y reproduce el lenguaje y la actuación de los convidados a la boda y los de él mismo (II 954-1036):

... —¿Yo necio? Mentís. —¿Yo miento?

<sup>4</sup> Sólo así se explica, a mi ver, que la comedia actuada por Serafina se llame como se llama, cuando lo único que alcanzamos a conocer directamente de ella es la actuación del protagonista *masculino*. En cuanto al castigo: el que normalmente reciben las damas desamoradas en el teatro del Siglo de Oro es enamorarse perdidamente de un galán, que puede no corresponder a su amor. El castigo de la ahora cruel Serafina es muchísimo peor.

Tomad. —¿A mí, bofetón? (*Dase un bofetón.*)  
 —¡Muera! —Ténganse. ¿Qué es esto? (*Echa mano.*)  
 —No fue nada. —Sean amigos.  
 —Yo lo soy. —Yo serlo quiero. (*Envaina.*) . . .

Al final de la escena, identificada con el papel que ha actuado, Serafina se lanza espada en mano contra su espectadora, doña Juana.

Teatro dentro del teatro dentro del teatro: Serafina, personaje de comedia, actuando a un personaje de otra comedia, el cual reproduce la actuación de otros personajes. Y ya sabemos que las cosas no paran aquí. Cuando *El vergonzoso en palacio* se representa en medio de una fiesta relatada en otra obra de ficción —*Los cigarrales de Toledo*—, una actriz imaginaria haría el papel de la actriz Serafina actuando el papel del principesco “actor” Pinabelo evocando otra fiesta. Dos fiestas enmarcan el juego interminable de cajas chinas ideado por Tirso de Molina, cuyos receptores privilegiados fueron los lectores de *Los cigarrales de Toledo*. Pocas veces habrá llegado el teatro dentro del teatro a tal riqueza, complejidad y sofisticación<sup>5</sup>.

Nosotros asistimos, por de fuera, al múltiple prodigio de todos los estratos reunidos. Cada uno de ellos tiene sus propios espectadores oyentes, los cuales presencian espectáculos cada vez más reducidos, a medida que las cajas chinas se van haciendo más pequeñas<sup>6</sup>. A todo esto se añade el mágico juego de reflejos: Serafina disfrazada de hombre, contemplándose en un espejo que le sostiene doña Juana, mientras el pintor hace su retrato.

Pero Tirso sigue y sigue. La admirable escena del jardín tiene

<sup>5</sup> Ya llamó la atención sobre ello FRANCISCO AYALA, en la Introducción a la edición del *Vergonzoso* en Clásicos Castalia, Madrid, 1971, pp. 27-35. Para él, por cierto, el tercer trozo declamado por Serafina “nos lleva a todavía otro nivel: el de los títeres” (p. 30); “la escena vocalizada con su frenesí de acción, bofetadas, amenazas, reconciliación, gritos, golpes, trifulcas y atropellos, recuerda la técnica elemental de los títeres” (p. 32).

<sup>6</sup> Como espectadores de la comedia, nosotros vemos todo lo que en ella ocurre; como lectores de *Los cigarrales* visualizamos además a los personajes de esta obra que presencian la comedia íntegramente y luego la comentan. *La portuguesa cruel*, actuada parcialmente por Serafina, tiene de espectadores a dos personajes ocultos: el enamorado don Antonio y el pintor, y a uno presente, la fascinada doña Juana, que casi se ve arrastrada a participar en la ficción. Sus comentarios, abiertos o en apartes, van contrapunteando la representación de la dama. En el tercer nivel, al interior de *La portuguesa cruel*, el príncipe Pinabelo es a la vez espectador, comentarista y actor.

a su vez un reflejo en la otra, menos compleja pero aún más deliciosa, del tercer acto, cuando Madalena, fingiéndose dormida, conversa, ella sola, con Mireno-don Dionís:

— . . . ¿Queréis bien? — Señora, sí.  
 — ¡Gracias a Dios que os saqué una palabra siquiera! . . .  
 — ¿Ya habéis dicho a vuestra dama vuestro amor? — No me he atrevido.  
 — Luego ¿nunca lo ha sabido? . . .  
 Y si yo su nombre os doy,  
 ¿diréis si es ella? ¿Si soy yo acaso? — Señora, sí.  
 — ¡Acabara yo de hablar! . . . (III 535-610).

La única que habla aquí es Madalena, pero su amado está ahí y, escuchándose contestar por boca de ella, intercala emocionados comentarios. Aún tenemos otro reflejo más disminuido de la misma situación, cuando hacia el final de la obra (III 1275-1321) don Antonio se escinde en dos personajes y sostiene un auto-diálogo, escuchado por tres figuras ocultas en la oscuridad: Serafina y Juana arriba, Tarso-Brito en el jardín. Dice Antonio: “Hoy, amor, vuestras quimeras [recuérdense las “intrincadas quimeras” bragueriles] / de noche me han convertido / en un don Dionís fingido / y un don Antonio de veras” (III 1254-1257).

Todo este juego de auto-diálogos paralelos, escuchados y comentados por otros, todo este ingeniosísimo juego, tan enormemente divertido, no puede sino fascinar al espectador de una buena puesta escena, donde Madalena y Antonio tienen que duplicar, y Serafina multiplicar, las entonaciones de voz, los gestos, los movimientos<sup>7</sup>.

Y es que en esta obra ocurre un fenómeno para el cual nos ha sensibilizado el famoso estudio de Lionel Abel sobre el *Meta-teatro* (1963)<sup>8</sup>: Serafina, Madalena y Antonio son todos ellos

<sup>7</sup> Dice CASALDUERO a este propósito: “La ingeniosidad de Serafina, el autor dramático la ha querido visual, movida y de gran aparato, llena de acción; en cambio, la de Magdalena la ha situado en la zona de la palabra . . .” (“Sentido y forma de *El vergonzoso en palacio*”, en *Estudios sobre el teatro español*, Gredos, Madrid, 1967, pp. 99-125; la cita, p. 113).

<sup>8</sup> LIONEL ABEL, *Metatheatre. A new view of dramatic form*, Hill and Wang, New York, 1963.

personajes-actores. Serafina, la distante, la no involucrada, actúa por amor al arte —realiza en pureza el teatro dentro del teatro—, mientras que Madalena y Antonio actúan para lograr un fin, generoso el uno, perverso el otro<sup>9</sup>. Al manipular a otros personajes, Madalena y Antonio se convierten además en directores de escena. Hay un momento delicioso en que Madalena está actuando un papel y a la vez moviendo todos los hilos, manejando lo mismo a Mireno-Dionís que a su padre el duque (III 1095-1177). Y después Antonio tomará en sus manos el destino de Serafina cuando, despechado, se aproveche de la pasión narcisista que su retrato, en versión masculina, ha provocado en ella.

Serafina, la que no aspira a realizarse como mujer y sí como representante, único personaje-actor en plenitud, se basta a sí misma y nada tiene de directora de escena. Sí lo es, en cambio, y eminentemente, doña Juana, extraño personaje en quien se mezclan toda clase de ingredientes contradictorios. La sexualmente ambigua doña Juana es prima devota y alcahueta de don Antonio y dama de compañía de Madalena y de Serafina, pero más que nada es un personaje ubicuo que hace y deshace: directora de teatro por excelencia<sup>10</sup>, que no parece aspirar a nada sino a ser precisamente eso. Así que los principales personajes nobles que se mueven en el ámbito de ese palacio señorial portugués son, como quien no quiere la cosa, “gente de teatro”.

¿Y qué pasa con Mireno-Dionís? Es el personaje ambiguo por excelencia, el plebeyo/noble. Sincrónica y diacrónicamente es dos personajes en uno; sincrónicamente, porque es el villano que se siente caballero y acaba siéndolo; diacrónicamente, porque, en cuanto Mireno, en la primera parte de su trayectoria, es el ambicioso que pretende fabricarse su propio destino —“cuanto más me hiciera yo, / más vendré a deberme a mí” (I 401-402)—, y como Dionís se convierte en el “vergonzoso en palacio”. Narciso a su vez (I 293-294), autosuficiente como Serafina, el Mireno del principio es, todavía, el actor-director de su propia vida.

<sup>9</sup> Cf. F. AYALA, *op. cit.*, p. 32: “Doña Serafina quiere escapar de la realidad —es decir, de sí misma— por el camino de la ficción; su hermana doña Madalena pone la ficción al servicio de la realidad, para alcanzarla y lograrse en ella”.

<sup>10</sup> A propósito de su traviesa ocurrencia, cuando engaña a Serafina con la verdad aludiendo a “un pintor que está escondido / por copiarte en el jardín” (II 811-828), dice FRANCISCO AYALA que doña Juana “está improvisando una pequeña comedia que la hace dueña de la trama” (*op. cit.*, p. 29).

Deja de serlo, paradójicamente, en cuanto las cosas le suceden a la medida de sus deseos, porque justo entonces Madalena, sometiéndolo a su voluntad de directora de escena, le impone la actuación por ella deseada: don Dionís es un ser pasivo, que, de hecho, parece desmentir su rol de protagonista de la obra<sup>11</sup>. Por otra parte, Mireno-Dionís es el eje de los múltiples desdoblamientos que caracterizan —también— a esta obra.

En efecto, uno de los artificios barrocos que recorren nuestra comedia de principio a fin, y en varios niveles, es el continuo juego de duplicaciones y multiplicaciones, de parejas y tríadas, de paralelismos y antítesis, algunos de los cuales hemos podido observar ya. Casaldüero había señalado otros cuantos<sup>12</sup>. En el aspecto social de la obra, la dualidad plebeyo/noble que nos es bien conocida se complica, no sólo porque Mireno, su padre y Ruy Lorenzo son nobles obligados a degradarse socialmente y don Antonio, conde de Penela, opta por descender al rango de secretario, o porque los pastores Mireno y Tarso intercambian roles sociales con Ruy Lorenzo y Vasco. No sólo por eso, sino porque la obra, en contraste con tantas otras, presenta *tres* niveles sociales y lingüísticos diferentes: el de los personajes cortesanos (incluyendo a Mireno y Lauro), el de los semi-rústicos pastores Tarso y Melisa y el de los super-rústicos Doristo, Denio y Lariso, típicos bobos al estilo del teatro del siglo XVI; Tirso parece querer ir más allá de lo habitual, en todo. Por el lado moral, los contrastes sociales desembocan en paradojas: tenemos dos caballeros que en realidad o en apariencia se comportan como villanos: el conde don Duarte, que ha cometido una vileza, y el supuestamente infame Ruy Lorenzo, que ha mostrado su nobleza.

Curiosamente, lo que llevamos dicho involucra sólo a los personajes masculinos: en vano buscaremos situaciones análogas entre los femeninos<sup>13</sup>. En éstos lo que se juega son otros contras-

<sup>11</sup> Un paralelo a este desarrollo ocurre al final, cuando Melisa, siempre enamorada de Tarso, logra que se lo concedan como marido; sólo que a Tarso no le gusta —o finge que no le gusta— el papel que le han asignado, mientras que Dionís se encuentra en la cumbre de la dicha con el rol que Madalena ha diseñado para él.

<sup>12</sup> “Los dos nobles se han convertido en secretarios para cortejar a las dos hermanas. La reduplicación se refuerza con la variación: noble-noble sin saberlo; pretende el puesto de secretario —es nombrado secretario sin pretenderlo; enamorado de la dama— enamorado por la dama” (art. cit., p. 114); “. . . las dos parejas contrapuestas: desdén-osadía (Serafina-Antonio), amorfimidez (Magdalena-Mireno)”.

<sup>13</sup> Llama la atención, por cierto, que, también contra todas las normas

tes, básicamente en su manera de vivir (o no vivir) el amor. Magdalena, que pasa de la dócil sumisión de hija a la osada actuación de amante, es la típica mujer femenina y apasionada, que consigue casarse con el amado. Serafina, en cambio, es la mujer extravagante<sup>14</sup>, a la vez mujer-varón, que 'apetece el traje de hombre, ya que no lo puede ser' (II 739-740), y la desamorada que acaba enamorándose, infelizmente, de un hombre que no es sino ella misma y casándose por fuerza con quien aborrece. Frente a la típica y la extravagante, doña Juana es la mujer anormal, que parece compartir el amor de su primo Antonio por Serafina<sup>15</sup> y que a la vez, perversamente, es capaz de traicionarla. Parecería que Tirso necesitaba a doña Juana, con su radical duplicidad de alcahueta e intrigante, para hacer de ella el instrumento del único castigo que se ejerce en la obra. En cuanto a la pastora Melisa, se diría que también Tirso la incluyó porque la necesitaba como una pieza más en el juego de las dualidades. Me explico: quizá Tirso quería que Serafina no fuera el único personaje esquivo y ajeno al amor, sino que tuviera su contraparte masculina; pensó en Tarsos y le adjudicó una enamorada, Melisa, a quien repudiar y con la cual tuviera que casarse —como Serafina— al final de la obra.

Casi no hace falta recalcar que todas estas complejidades, estas "intrincadas quimeras", se manifiestan también en el nivel estrictamente teatral. Esta obra, tan llena de excesos, tiene una enorme cantidad de apartes, y en el escenario, las más veces poblado de gente, continuamente ocurren cosas en dos o más planos diferentes. Sin duda, en su *Vergonzoso* Tirso echó la casa por la ventana; y a la loca de la casa, a la Imaginación, también. Pensemos nada más en el genial juego con la realidad y la ficción, llevado más allá de lo acostumbrado y lo esperable:

Mireno, cuando aún lleva ese nombre, se inventa una vida y se inventa un nombre (Dionís). Lo extraordinario, lo loco e imaginativo del caso, es que esa vida y ese nombre inventados son los que le corresponden; porque al fin resultará que Dionís es el nombre con el que fue bautizado, y la elevada vida a que aspira es la que de todos modos le estaba destinada. Pero Tirso quiso darle aún otra vuelta de tuerca a ese juego e hizo que don Antonio, despechado por el rechazo de Serafina, inventara por

---

dramáticas, las dos hijas del duque de Avero carezcan de criada; doña Juana, la dama de compañía, hace las veces de criada cuando es necesario.

<sup>14</sup> El adjetivo es de CASALDUERO, art. cit., p. 113.

<sup>15</sup> Véase II 801-804, 840-842. Cf. CASALDUERO, *loc. cit.*

su cuenta y riesgo —y subrayando en apartes (cf. III 1082-1085) lo ficticio de su invención— una historia de don Pedro de Portugal, que de casualidad resulta ser casi idéntica a la historia real, tal como se presenta en la comedia. Y por si fuera poco, al hijo de don Pedro de Portugal don Antonio le asigna caprichosamente el nombre de . . . don Dionís. Así, claro está, surge el gran enredo del final. Cada una de las dos damas duerme con un falso don Dionís, sólo que uno acabará siendo verdadero, mientras que el otro, mero fantasma que habita el apasionado cuerpo de don Antonio, se desvanecerá en el aire.

Esto es más que una comedia de enredo común y corriente, con sus falsas identidades acostumbradas. Es un juego que llama la atención sobre sí mismo y que le dice a su público: ‘no me pidas ni verdad histórica, ni verosimilitud, porque no va por ahí la cosa’. Si fuera por ahí, Mireno-Dionís, por ejemplo, no podría ser tan osado primero y tan pusilánime después. Los personajes de esta comedia y sus acciones son como son, no porque así sean las “personas verdaderas” —en palabras de Tirso<sup>16</sup>—, sino porque así lo pedían las arquitecturas del ingenio fingidas que al poeta le importaba fabricar.

Hay obras de teatro, nos explica Lionel Abel, “sólo ciertas obras”, que “nos dicen en seguida que los sucesos y los personajes son inventos del dramaturgo . . . hallados por su imaginación, más que por su observación del mundo”; en ellas los acontecimientos se presentarán como “*habiendo sido pensadas y no como si hubieran, simplemente, ocurrido*”<sup>17</sup>. Son obras netamente “metateatrales”, no sólo porque en ellas aparece —puede aparecer— el recurso del “teatro dentro del teatro”, ni porque quizás haya personajes-actores y personajes-directores, ni porque alguno asuma un papel que no es originalmente el suyo, etc., sino por algo mucho más esencial: porque en ellas se hace realidad “un arte dramático consciente de ser esencialmente arte, sin ser . . . una «imitación de la naturaleza»”<sup>18</sup>.

Si limitamos el concepto de *metateatro* a ciertas piezas del teatro español del Siglo de Oro, principalmente a ciertas comedias palaciegas de enredo<sup>19</sup>, el concepto nos podrá resultar utilísimo;

<sup>16</sup> Cf. el pasaje de *Los cigarrales de Toledo* citado al comienzo.

<sup>17</sup> LIONEL ABEL, *op. cit.*, pp. 59, 60-61; las traducciones y las cursivas son mías.

<sup>18</sup> B. W. WARDROPPER, “La imaginación en el metateatro calderoniano”, *CH(3)*, pp. 923-930. Ver también su antología *Teatro español del Siglo de Oro*, Charles Scribner’s Sons, New York, 1970, pp. 4-6.

<sup>19</sup> Ya se preguntaba LIONEL ABEL: “are not plays of the kind I mean es-

pero quizá para muy pocas comedias resultará tan útil como para *El vergonzoso en palacio*<sup>20</sup>. En esta obra pareciera haber pensado Lionel Abel cuando dijo que el autor de una pieza metateatral da a entender, con la estructura misma de su pieza que fue su imaginación la que controló los sucesos de principio a fin<sup>21</sup>. Tirso, ya lo vimos, proclamó en alta voz su derecho a la creación imaginativa, y lo hizo justo a propósito de esta obra admirable, tan laberíntica como las bragas de Tarso. En el primer acto el gracioso ha dicho de sus nuevas calzas que “ésta no ha sido obra de hombre”, sino “de encantamiento . . . digna de un Merlín” (I 692-694), y hacia el final, en el colmo del enredo, cuando “. . . Un don Antonio / que consigo mismo hablaba, / dijo que aquí se quedaba / y se entró: él es demonio” (III 1330-1333), el gracioso concluirá:

Destas calzas, por momentos,  
salen quimeras como éstas;  
¡pobre de quien trae a cuestas  
dos cestas de encantamentos! (III 1370-1373)

En las calzas de Tarso han venido a enredarse todos los prodigios y encantamientos del *Vergonzoso en palacio*, obra de la cual bien puede decirse que está hecha de teatro toda ella.

MARGIT FRENK

Universidad Nacional Autónoma de México

---

entially comedies?” y se contestaba. “We do not believe that what takes place in comedy has really occurred . . . Humour, I suppose, consecrates non-existence” (*op. cit.*, p. 59).

<sup>20</sup> Son muchos los vericuetos del concepto de *metateatro*. Sospecho que el propio Abel ya inició la confusión al concentrar en él varios fenómenos de distintos órdenes y que en parte es por eso que su aplicación al teatro español del Siglo de Oro puede no convencer, como ha mostrado THOMAS O’CONNOR (“Is the Spanish *Comedia* a metatheater”, *HR*, 43, 1975, 275-289). A mi ver, el término deja de ser convincente cuando se le asocia con cualquier personaje que incurra en *role-playing*, o sea, con cualquiera que asuma un papel que no es el suyo original. Pero sobre todo resulta inconvincente, en general, cuando se le quiere aplicar a las llamadas “comedias serias” del teatro áureo español.

<sup>21</sup> “. . . the playwright has the obligation to acknowledge in the very structure of his play that it was his imagination which controlled the event from beginning to end” (*op. cit.*, p. 61). Cf. también, p. 59: “Such plays have truth in them, not because they convince us of real occurrences or existing persons, but because they show the reality of the dramatic imagination, instanced by the playwright’s and also by that of his characters. Of such plays, it may indeed be said: «The play’s the thing»”.