

LAS MÁSCARAS DE LA DAMA LEONARDA EN *LA VIUDA VALENCIANA* DE LOPE DE VEGA



XIMENA GÓMEZ GOYZUETA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
MÉXICO

RESUMEN:

Lope presenta a una «viudita» ingeniosa que representa conflictivamente el tópico barroco del ser-parecer ser: en el espacio abierto, Leonarda finge ser una viuda recatada. En el espacio cerrado de su casa revela sus deseos al entregarse a su galán Camilo; no obstante, lo hace a través de la ilusión teatral: crea un montaje en el que ella es la actriz principal del juego erótico y anónimo que representa para Camilo. Este teatro íntimo es un reflejo metateatral de lo que sucede en las calles de la ciudad en pleno Carnaval: así como Leonarda goza a su galán, de por medio el anonimato y la libertad que la máscara le otorga, de la misma forma los participantes de la fiesta carnavalesca juegan a cometer pequeñas transgresiones en una sociedad rígida con las leyes de la honra. Si bien la dama viuda se entrega a su pasión erótica, no se libera del todo, pues oculta su identidad; dentro o fuera del Carnaval, sigue jugando el juego de las apariencias.

Palabras clave: máscara, Carnaval, metateatro.

THE MASKS OF LADY LEONARDA IN LA VIUDA VALENCIANA BY LOPE DE VEGA.

ABSTRACT:

Lope introduces an ingenious «widow», who represents the baroque conflictive topic of being / seem-to-be: in the open space, Leonarda pretends to be a demure widow. In the closed space of her house, she reveals her desires to indulge his beau Camilo; however, she does so through the theatrical illusion: the lady creates a *montage* in which she is the lead actress of the erotic and anonymous game played for Camilo. This intimate theater is a metatheatrical reflection of what happens in the streets of the city during Carnival: Leonarda enjoys his beau, with the help of the anonymity and freedom given by the mask, just as the participants of the Carnival party play to commit small transgressions in a rigid society towards the laws of honor. Despite the widow lady gives herself to the erotic passion, she is not completely released, since she hides her identity; inside or outside the Carnival, Leonarda keeps on playing the game of appearances.

Keywords: masks, Carnival, metatheatre.

La máscara es el artilugio esencial de los enredos en la comedia urbana y la comedia de capa y espada¹. Los enmascarados se aparecen de diversas maneras: propiamente con el uso de una máscara o un antifaz, de un disfraz o de un manto; así también, la obscuridad de la noche los oculta, las rupturas del decoro les confieren una nueva faz o aparentan malestares que afectan a su semblante. Fingir poniéndose la máscara más eficaz para cada situación es la estrategia que utilizan galanes y damas para alcanzar el amor; seres metamórficos, maquinan enredos, engaños y burlas a otros con tal de reunirse. En palabras de Juan Oleza, «la comedia es el reino de la máscara, de las identidades ocultas, de los amores secretos, de los travestismos, de los embozos, de las inconfesables nocturnidades»². Uno de los mejores escenarios que Lope encontró para semejantes artificios amorosos fue la ciudad de Valencia en pleno Carnaval; allí es donde Leonarda, viuda reciente, joven y bella, urde su industria para gozar de sus amores ilícitos con el apuesto galán Camilo.

Con base en la propuesta del Carnaval de Mijail Bajtín, observaré el efecto metateatral producido por la recreación de identidades que Leonarda ensaya para sí misma. Me propongo analizar la carnavalización y la descarnalización que Leonarda hace de sus máscaras. Estas parecen obedecer al mandato de la «actriz» que las porta: desaparecer su verdadero rostro de los espacios público y privado con el objetivo de guardar su honra. En cada espacio, la viuda crea un montaje acorde con sus necesidades: públicamente se finge viuda recatada; en la privacidad representa un fugaz mundo de ensueño para ella y para su galán. Sin embargo, el uso invertido que Leonarda le da al sentido de la máscara carnavalesca provoca que su estrategia de fingimientos se desvanezca. Con ello, la dama queda al desnudo en un escenario social que la destina al matrimonio. Para comenzar, identificaré el carácter metateatral de Leonarda a través de las máscaras con las que se oculta. Analizaré, después, la carnavalización y la descarnalización de estas máscaras. Finalmente, en cada una de estas dos categorías observaré los efectos del teatro dentro del teatro que Leonarda genera tanto para ocultarse como para revelarse.

¹ Sigo a Ignacio Arellano en la nomenclatura de los géneros cómicos de la *Comedia Nueva*: la «comedia cómica», a la cual pertenecen los subgéneros «comedia urbana» y «comedia de capa y espada». Véase Ignacio ARELLANO, *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.

² Juan OLEZA, «La Comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro*, 9, 1990, p. 207.

La máscara pertenece, respectivamente, al mundo carnavalesco y al mundo metateatral. En ambos universos se practica «la ocultación de la identidad verdadera por una identidad ficticia»³. La cultura popular es el seno de la máscara carnavalesca, pues la plaza pública, el espacio abierto es su lugar. Según Bajtín, «la máscara expresa la alegría de la sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único»⁴.

La vida como un juego en el que la imagen individual es relativizada se relaciona estrechamente con el fenómeno metateatral. Según Catherine Larson, las tres manifestaciones esenciales de la metateatralidad son «la autoconsciencia dramática, la técnica del drama dentro del drama y los múltiples niveles de desempeñar un papel»⁵. La inserción de la máscara metateatral en la *pièce de théâtre* involucra los tres aspectos esenciales del metateatro: con un guiño autorreferencial, el dramaturgo crea un personaje consciente de su teatralidad, el cual introduce una o varias máscaras; como actor, las utiliza él mismo; como dramaturgo-director dirige a otros personajes para que las utilicen. Aparece, pues, el teatro dentro del teatro, así como la interpretación, deliberada o no, de otros papeles por parte de personajes que se vuelven actores, y que son observados por personajes que, a su vez, se vuelven espectadores. Los mirados, personajes-actores, los mirantes, personajes-espectadores y el archimirante, el lector-espectador, se hacen presentes.

Si bien el Carnaval y el metateatro utilizan la máscara para relativizar la identidad individual, el primero no se representa en un escenario ante un espectador; la vida misma se vive a través del gozoso tiempo carnavalesco; no hay mirantes ni mirados, no hay obra marco ni obra enmarcada⁶; la teatralidad de la máscara y su relación con la realidad y la identidad no se problematizan. En el metateatro sucede lo contrario: «la

³ *Ibid.*, p. 213.

⁴ Mijaíl BAJTÍN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 2003, p. 41.

⁵ Catherine LARSON, «El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación», en *Actas X de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Antonio Vilanova, Barcelona, Promociones y Publicaciones PPU, 1989, p. 1014.

⁶ Según Alfredo Hermenegildo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano, el esquema básico del teatro en el teatro (TeT) es: en la ficción teatral aparece una obra marco, desde la cual hay unos personajes que se convierten en mirantes o espectadores que observan a otros personajes que, a su vez, se convierten en mirados o personajes-actores en una obra enmarcada, cuya creación surge desde la obra marco. En este desdoblamiento teatral, el lector-espectador se convierte en *archimirante* tanto de la obra marco como de la obra enmarcada. Véase Alfredo HERMENEGILDO, Javier RUBIERA y Ricardo SERRANO, «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, 5, 2011, pp. 9-16.

escena es el lugar de una ilusión de identificación por parte del espectador, pero al mismo tiempo es un conjunto de signos que denuncia el engaño de tal ilusión, y señala su carácter ficticio, no real»⁷. A pesar de esta distinción, el punto de vista carnavalesco puede estar integrado en las variantes metateatrales de la máscara. *La viuda valenciana* es un ejemplo de ello.

La perspectiva metateatral de la comedia se avisa desde el prólogo. La composición de *La viuda* está fechada entre 1599 y 1600 según la cronología de Morley y Bruerton. Mas, no será sino hasta 1620 que se publica en la *Parte XIV* de las comedias de Lope, junto con el prólogo. Dedicada a Marcia Leonarda, pseudónimo literario que el Fénix dará a su amante Marta de Nevares, la comedia es mencionada por Lope como «espejo en que vuesa merced se tocará mejor que en los cristales de Venecia»⁸. Lope desea que su amante recién viuda, joven y bella como la dama Leonarda, siga el ejemplo de la viuda ficticia para poder amarlo a él sin necesidad de casarse ni de descuidar su honra: «Discreta fue Leonarda (así lo es vuestra merced y así se llama) en hallar remedio para su soledad, sin empeñar su honor; que como la gala del nadar es saber guardar la ropa, así también lo parece acudir a la voluntad sin faltar a la opinión»⁹. El Fénix recomienda imitar los enmascaramientos de los que la dama ficticia se vale para satisfacer sus deseos. Martha, ya bajo la máscara de Marcia Leonarda, es instruida como actriz potencial de su propia vida por el dramaturgo y por su dama teatral. En esta ocasión, el teatro, que ha «imitado las costumbres», se convertirá a su vez en objeto de imitación por su lectora-espectadora ideal. La puesta en abismo se asoma con sutileza. Veamos a la dama en acción.

Desde las primeras escenas de la comedia, Leonarda es presentada a través del tópico del ser-parecer ser como aficionada a esconder su «ser» tras el «parecer ser». Viuda reciente, decide no volver a casarse para entregarse a una vida «devota» de mujer «guardada»; sin embargo, revela también que su pretendida imagen de «viuda recatada» es pura apariencia; sus lecturas de devoción tienen el objetivo de castigar los deseos de una imaginación «antojadiza»:

⁷ Alfredo HERMENEGILDO, «El personaje espectador: teatro en el teatro en el siglo XVII», *Scriptura*, 11, 1996, p. 138.

⁸ Félix Lope de VEGA, *La viuda valenciana*, ed. de Teresa Ferrer, Madrid, Castalia, 2001, p. 94.

⁹ *Ibíd.*, p. 91.

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

Así, aparece su primera máscara, y tras esta, algunos destellos de su «ser»: un carácter con una imaginación exaltada y sin ninguna intención de ser controlado por nadie.

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

El uso de esta primera máscara parece obedecer no solo a una decisión caprichosa. Su tío intenta convencerla de casarse otra vez con el objetivo de cuidar la honra evitando las especulaciones de la gente. Leonarda habla de su esposo muerto con cierto cariño al llamarlo «mi Camilo»; pero también argumenta las razones por las cuales no le interesa casarse otra vez con ningún «mancebo destos de ahora»:

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

Tras la máscara de «viuda recatada», Leonarda evoca, probablemente, lo vivido en su matrimonio. De ahí la necesidad de mantenerse eternamente viuda, aún a pesar de que, en el fondo y por causa de su juventud, tenga deseos de estar con otros hombres. La viuda ya es conocida en Valencia por su aparente recato, su criada Julia se lo señala:

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

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

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

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

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

Leonarda se pondrá una segunda máscara sobre la de viuda para poder gozar del galán sin compromiso. Dama discreta e ingeniosa, se aprovecha de las Carnestolendas, «Ya ves cómo anda alterada / con sus máscaras Valencia», y con ayuda de sus criados Celia y Urbán fragua un artificio para alcanzar a su nuevo Camilo:

LEO. Pues con esta licencia,
ponte una ropa estremada,
y una máscara, y camina
a hablar aquese galán,
y dile en disfraz, Urbán,
que una dama se le inclina,
y que le ama tiernamente,
y que la podrá gozar
como hoy te quiera esperar

del Real dentro en la puente.

Y si te dice que sí,
esta noche irás por él.

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

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

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

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

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

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

Camilo y Urbán han llegado, y como parte del vestuario a usar, Leonarda y Julia se ponen una máscara, respectivamente. En el tercer acto, Urbán es descubierto por Camilo durante una de las tantas idas a casa de su dama. Para no poner en peligro su honra una vez más, Leonarda envía a su criado a servir eventualmente a su prima, una dueña fea y vieja. El galán cree que es con esta última con quien ha gozado durante esas misteriosas noches. A ojos de Camilo, el equívoco provoca el surgimiento de un nuevo encubrimiento, que, podemos decir, funciona como una tercera máscara: la estampa de la dueña:

FLO. ¿Tantas cruces te haces?

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

Las tres máscaras de Leonarda han aparecido en escena: la de viuda recatada, la de amante anónima y la de dueña. Observamos cómo se pone una sobre la otra, tratando de sepultar su verdadero rostro. Si bien, la comedia se desarrolla en pleno Carnaval, por tanto, se propician los ocultamientos, esta dama no se integra a su contexto. Su forma de usar cada máscara resulta anticarnavalesca. En primer lugar, Leonarda se distancia del espíritu popular al distinguirse con la máscara de viuda recatada, no para destronarla, sino para asumirla. Con su supuesto luto, se distancia de la colectividad festiva de las Carnestolendas. En segundo lugar, al momento de carnavalizar su propia máscara de viuda a través de la máscara de amante anónima, lo hace no en la plaza pública, sino en un espacio cerrado e individualizador, su casa. Con ello, contraviene una vez más las leyes del Carnaval: integrarse al destronamiento de la autoridad con la apropiación de la plaza pública. Finalmente, el equívoco de la máscara de dueña le trae consecuencias inesperadas: provoca que Camilo la satirice en un soneto, y que la descubra; aquí, el humor carnavalesco cede ante el humor destructivo de la sátira.

La primera máscara activa su simbolismo una vez que Leonarda se exhibe ostentando su atuendo de viuda. Mientras la gente anda de «máscara» por las calles valencianas, la dama rechaza con su viudez la actitud vital de la máscara carnavalesca; esto es, la intención de poner el mundo al revés y burlarse de las prácticas solemnes propias de la nobleza, por ejemplo, del luto y la solemnidad de la muerte. Su criada Julia lo confirma:

JUL. ¿Quién no se goza
de ver que, tan bella moza,
tan santas costumbres crías?
¿Ver hablar en la ciudad
de tu mucho encerramiento,
cordura y entendimiento,
fama, honor y honestidad? (vv. 46-52)

El distanciamiento de Leonarda no puede ser más claro: tres galanes que la pretenden, Lisandro, Valerio y Otón, figuras carnavalescas por demás, cuentan las chuscas aventuras por las que han pasado al intentar romper el duro cerco de esta «viudilla intratable». Ante tal endurecimiento, la conclusión de los burlados es expresada por Valerio:

VAL. Los favores son iguales;
mas al fin, tratando veras,
y dejando burlas tales,
¿no veis que estas tres quimeras
han de engendrar cine mil males? (vv. 556-560)

De los tres aspectos que conforman la metateatralidad, el teatro dentro del teatro aún no se hace presente. No obstante, se va delineando ya la disposición metateatral del personaje con la aparición de los otros dos: la autoconsciencia teatral y los múltiples niveles de desempeñar un papel.

La posibilidad de una muerte simbólica como mujer por causa del disfraz permite la aparición de la segunda máscara. En términos carnavalescos, la máscara de la viudez de Leonarda «se opone a la vida corporal y material, es decir, a la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia»¹⁰. Con el destape inminente del deseo, Leonarda se rebela contra sus «castos intentos»: públicamente mantiene su recato; pero dentro de su casa entierra el luto tras su nueva faz. Mujer mudable, se pone la máscara de amante anónima; cual galán, toma la iniciativa de la seducción de Camilo, y con ello, se destrona a sí misma de su posición elevada de viuda inalcanzable:

LEO. ¿Qué habrá que una mujer determinada
no intente por su gusto? ¿Qué tormento
la mudará del firme pensamiento,
qué fuego, qué cordel, qué aguda espada? (vv. 803-807)
[...]
Yo he sido como río detenido,
que va, suelta la presa, más furioso;
y es lo más cierto que mujer he sido. (vv. 814-816)

Su nueva máscara va más allá del disfraz. El objetivo es crear un montaje en el que la imaginación de su galán quede cautiva ante ella. El teatro dentro del teatro emerge. Con esta máscara, la dama dará muerte a la de viuda honorable, para resucitar, así, al gozo de la vida a través del cuerpo. El proceso comienza con la construcción de la máscara como una segunda realidad. La perspectiva del teatro dentro del teatro

¹⁰ Mijail BAJTÍN, *op. cit.*, p. 24.

aparece así: desde la obra marco, la Leonarda directora se autodestrona para crear la obra enmarcada, en la que se desempeñará como actriz con su máscara de amante anónima. Desde el Carnaval, la obra enmarcada corresponde a la vivencia del mundo al revés, cuyo objetivo es parodiar el mundo oficial. Veamos qué pasa con esta segunda vida de la viuda. La creación del montaje se inicia cuando Urbán, embozado, se encuentra a mitad de la noche con Camilo, igualmente encapirotado, y lo conduce hacia su primer encuentro con la amante anónima:

CAM. [...] ¿Hay mucho que andar?

URB. Gran rato. (vv. 1151-1152)

Camilo se muestra curioso, y Urbán le habla de la extraordinaria capacidad histriónica de su ama. El criado aprovecha e incita al galán para que se disponga a aceptar el juego teatral de seducción que su dama le propondrá:

CAM. Ella ¿es moza?

URB. No has de vella.

CAM. ¿Casada, o doncella en duda?

¿Es viuda?

URB. Es tal, que se muda
en casada y en doncella,
y otras veces en viuda.
Ni es viuda, ni casada,
ni doncella, ni violada
de alguno que la desdeña. (vv. 1121-1128)

Aparecen aquí dos elementos fundamentales para la construcción de esta obra enmarcada. Camilo, privado de la vista acepta la guía de Urbán, se adentra en otra dimensión: la de un lugar secreto, aparentemente lejano, cuyo habitante es un ser metamórfico y extraordinario. No sin fascinación, el galán siente miedo:

CAM. ¡Bravamente el cuello humillo,
como simple corderillo,
que ser vendido no ve,
que va él propio por su pie

al carnicero cuchillo! (vv. 1036- 1040)

Camilo teme, no a las máscaras, sino a que la cita sea en un espacio cerrado. Como vimos, el lugar de la fiesta carnavalesca es la plaza pública; allí, los enmascarados convivían libremente en el anonimato. Acudir a un encuentro amoroso en un espacio cerrado, oculto, lejano, con los ojos vendados y sin saber con quién, era riesgoso. Por la ilusión del desdoblamiento teatral, el archimirante sigue la perspectiva de Camilo, pero al mismo tiempo sabe que, efectivamente, el galán encontrará una mujer encubierta que dirige un montaje de seducción. Pero esta situación contraviene la perspectiva carnavalesca del mundo, de ahí el temor de Camilo. El espacio de la convivencia se privatiza y se individualiza. La viuda se destrona a sí misma; sin embargo, sigue sin integrarse al Carnaval: lejos de entregarse al gozo del anonimato colectivo, controla la situación; se muestra a sí misma como directora de escena y actriz, de su propio montaje. Si bien, el Carnaval tiene aspectos en común con el espectáculo teatral, no es tal, puesto que se trata de vivir «la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego»¹¹. A pesar de los disfraces, las máscaras y los destronamientos públicos, no hay espectadores ni un escenario con actores; todos participan de la fiesta en el mismo nivel, viven la fiesta. Por tanto, la obra enmarcada de Leonarda destruye el Carnaval, así como su intención de permanecer en el anonimato por tiempo indefinido. En el Carnaval «es imposible escapar, porque no tiene ninguna frontera espacial»¹². Por su parte, Leonarda plantea un escenario con la construcción de su obra enmarcada, así como unos actores, un director y unos espectadores en una frontera espacial muy limitada: su casa. Esto hace que las posibilidades de que Camilo la descubra sean muy elevadas. El galán se deja guiar por la seducción del escenario fantástico en el que actúa; no obstante, hay una serie de señales a su alrededor que le dan pistas sobre el tipo de mujer con la que está. La descripción del espacio da un primer indicio:

CAM. Pues escalera subí,

ya estaré en el aposento.

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

¹¹ *Ibíd.*, p. 12.

¹² *Ibíd.*, p. 13.

[...]

CAM. ¿Quién es aquélla que habló?

URB. Mi señora. (vv. 1268-1269)

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

CAM. ¿Qué es esto?

¿Todos con máscara están?

LEO. Tened las manos, galán;

que aquí no ha de haber más que esto.

En llegando a querer verme,

os harán mil pedazos. (vv. 1331- 1336)

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

LEO. Ahora bien, tráiganle aquí,

un poco de colación

con que amanse el corazón. (vv. 1383)

Finalmente, la viuda ofrece al galán «joyas en valor de dos mil ducados». Estas señales le indican a Camilo que está interactuando con una dama noble. Así, resulta que el galán no solo es actor; al querer descubrir el escenario en el que actúa, también es espectador. La directora de escena no se percata de las consecuencias del inquieto comportamiento de su actor: en un espacio tan limitado e identificable no tardará en deshacer la ilusión. Al primer intento de desenmascaramiento, cuando Urbán es descubierto por Camilo en plena calle, Leonarda se tiende a sí misma una trampa metateatral. Logra confundir a Camilo con la identidad de su prima, la dueña. Pero lejos de mantenerlo como actor cautivo en su montaje, lo acerca cada vez más a la perspectiva de espectador: Leonarda le ofrece una grotesca visión de quien, supuestamente, es ella. Confundido entre lo que ha tocado y lo que ve, Camilo se

inclina por la visión de la dueña; ofendido, el galán escribe un soneto en el que satiriza la imagen de su amante:

CAM. Vieja de Satanás, que a siete dieces
te enamoras, y gozas con hechizos
de mozos, por su mal, antojadizos,
con quien te haces niña y enterneces;
hoy vi tu antigua cara con dobleces,
tiznadas cejas y canudos rizos [...]. (vv. 2697-27029)

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

LEO. Aunque os pierda, está en razón
que con luz no me gocéis.
CAM. Pues burlar a un caballero
tampoco, señora, es justo.
Daros quiero un gran disgusto.
Luz traigo, y veros espero. (vv. 2901-2906)

Sobre este tipo de situaciones metateatrales, Alfredo Hermenegildo comenta:

En el desarrollo de una representación de TeT puede ocurrir que un personaje mirante pase a la categoría de mirado y viceversa. Se muestra así, en forma reducida el carácter convencional del ejercicio teatral y la permeabilidad de la barrera que separa el espacio del personaje y el espacio del espectador¹³.

Para concluir, podemos decir que, Leonarda destrona su máscara de viuda recatada para carnavalizarse y, por tanto regenerarse a través del gozo enmascarado. Sin embargo, lo hace al margen de las leyes del Carnaval. Aunque el proceso es carnavalesco, el sentido y los efectos del uso de sus máscaras son metateatrales. Al no poder asumir públicamente sus deseos sensuales, ni estar dispuesta a integrarse a la fiesta popular, la dama se tiende su propia trampa con la manera en que dispone su obra

¹³ Alfredo HERMENEGILDO, *art. cit.*, pp. 128-129.

enmarcada. Sus máscaras, sobrepuestas una sobre la otra, no logran borrar las huellas de su verdadero rostro: el de una mujer viuda, desconfiada con los hombres, pero dispuesta aún a amar. Su teatro es tan íntimo y secreto que, lejos de ayudarle a encubrir su identidad, la va revelando poco a poco, casi sin que ella se percate. Leonarda no está en el contexto de vida del Carnaval; en su lugar, juega «al teatro». La viuda no toma en cuenta que, en el teatro las posiciones de los mirados y los mirantes pueden ser mudables: así, Camilo crea su propio punto de vista sobre la representación en que actúa dirigido por su dama. Con ello, el galán actor, se convierte en espectador, descubre el engaño de su hermosa viuda, y de su futura esposa también.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARELLANO, Ignacio, *El arte de hacer comedias. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, versión de Julio Forcat y César Conroy, Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «El personaje espectador: teatro en el teatro en el siglo XVII», *Scriptura*, 11, 1996, pp. 125-139.
- HERMENEGILDO, Alfredo, RUBIERA, Javier, y SERRANO, Ricardo, «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Teatro de palabras: Revista sobre teatro áureo*, 5, 2011, pp. 9-16.
- LARSON, Catherine, «El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación», en *Actas X de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Antonio Vilanova, Barcelona, Promociones y Publicaciones PPU, 1989, pp. 1013-1019.
- OLEZA, Juan, «La Comedia: el juego de la ficción y del amor», *Edad de Oro*, 9, 1990, pp. 202-220.
- VEGA, Félix Lope de, *La viuda valenciana*, ed. de Teresa Ferrer, Madrid, Castalia, 2001.



DOI: 10.14643/32A

RECIBIDO: FEBRERO 2014

APROBADO: ABRIL 2014

