

# Lo que quería ver el Marqués de Villena de Rojas Zorrilla, espejo metateatral de (espectadores) discretos.

Sosa, Marcela Beatriz.

Cita:

Sosa, Marcela Beatriz (2010). *Lo que quería ver el Marqués de Villena de Rojas Zorrilla, espejo metateatral de (espectadores) discretos*. IX Congreso Argentino de Hispanistas. Asociación Argentina de Hispanistas, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-043/153>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/e3mh/1bk>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*



***Lo que quería ver el Marqués de Villena de Rojas Zorrilla,  
espejo metateatral de (espectadores) discretos***

Marcela Beatriz Sosa  
Consejo de Investigación - Universidad Nacional de Salta

**Resumen**

Ilusionismo mágico e ilusionismo teatral operan de modo análogo pues ambos descansan en el mismo principio: el espectador cree *ver* aquello que no existe, inmerso en el puro mundo de la ficción. En los espectáculos de magia se le escamotean los resortes del truco, como se disimulaba detrás del tablado los mecanismos de la tramoya en las *comedias de magia* barrocas. Pero cuando el texto dramático se complace en exhibir los procedimientos de construcción del hecho escénico en cualquiera de sus componentes, es decir, cuando manifiesta rasgos genéricos del *metateatro*, la situación se vuelve mucho más compleja. Los límites entre ficción y realidad se tornan aún más porosos y el espectador fluctúa entre la incredulidad y la identificación. ¿Qué nuevas modalidades adopta el metateatro gracias a su contaminación con la *comedia de magia* o, al menos, con la tematización de esta última? ¿Qué efectos produce en los espectadores dentro y fuera de la escena? Analizaremos la comedia de Francisco de Rojas Zorrilla, *Lo que quería ver el marqués de Villena* (1645), focalizando y profundizando la perspectiva metateatral apuntada por otros (Farrell 2005, Suárez Miramón 2007, Fiadino 2009), lo cual permitirá no sólo explorar nuevos sentidos sino también la debatida cuestión de su género.

**Palabras clave:** comedia barroca — metateatro — modalidades — magia — imaginario

El objeto de la investigación de que este trabajo forma parte<sup>1</sup> consiste en examinar y comprobar el uso sistemático del metateatro en comedias del Siglo de Oro y observar cómo sus distintas modalidades son dúctiles y aptas para significar cuestiones diversas que se vinculan de manera profunda con el imaginario social y cultural español del siglo XVII.

Dentro de la gran cantidad de textos que responde al marbete de *comedia*, se ha identificado una fuerte presencia de la metateatralidad en el subgénero de la comedia de enredo (amplia designación bajo la cual se incluyen las comedias de *capa y espada*, *de costumbres*, *urbanas*, *palatinas*, *de figurón...*). Al toparnos con la comedia de Francisco de Rojas Zorrilla, *Lo que quería ver el marqués de Villena* (1645), que ha sido catalogada como *comedia de magia* o *con elementos mágicos* (Julio 2005)<sup>2</sup>, nos planteamos qué nuevas modalidades adopta el metateatro gracias a su contaminación con este género o, al menos, con la tematización de esta práctica. Pero también ha sido clasificada dentro de las *comedias*

<sup>1</sup> Éste es el objeto de estudio del Proyecto de Investigación N° 1704: *La metateatralidad en la dramaturgia española del siglo XVII* (CIUNSa, 2008-2010), bajo dirección de Graciela Balestrino y Marcela Sosa.

<sup>2</sup> Según Julio (2005: 193) conviene designar *Lo que quería ver el marqués de Villena* "comedia con elementos mágicos" y no "comedia de magia", adhiriendo a la terminología de Álvarez Barrientos (1990), pues dicho género recién se consolidará como tal en el siglo XVIII.



de usos y costumbres por Cotarelo (1911) y McCurdy (1968), como recuerda Pacheco y Costa (1999: 272) al considerarla una obra menor, sin un argumento plenamente cohesionado, con escasos logros humorísticos y casi nula relevancia dramática. Probablemente, su juicio negativo reside en la fricción que detecta entre elementos de uno y otro género.

En lo que sí se han puesto de acuerdo la mayoría de los críticos es en el reconocimiento de componentes metateatrales (Farrell 2005, Suárez Miramón 1996 y 2007, Fiadino 2009), aunque sin focalizar la perspectiva metateatral en relación con la temática de la comedia.

A. Suárez Miramón (2007: 57-64) señala la presencia de "metateatros"<sup>3</sup> introducidos por el espejo, el cortinado y la pintura, también identificados por Fiadino (2009: 174-175) como las cuatro escenas observadas a través del espejo. Es el *teatro en el teatro* que permite estructurar el espacio en dos planos: el de la magia, correspondiente a la acción encuadrante, y el de las costumbres urbanas, relativo a la encuadrada y subdividido, a su vez, en dos piezas, una de carácter entremesil y la otra, de enredo amoroso.

Aunque hay otros elementos metateatrales como el *travestimiento*<sup>4</sup> de Juana en el doctor Madrid y la *ceremonia dentro del teatro* que implica la academia de ciencias, nos detendremos en la compleja relación que se instaura entre ilusionismo y *denegación* en los niveles generados a partir de la ficcionalización de las prácticas mágicas. Hacerlo nos permitirá develar el enigmático sentido de la frase que se repite como *leitmotiv* (inclusive en forma de estribillo repetido por los músicos) y origina el título, explorando no sólo la conexión con ciertas representaciones sociales que conforman el imaginario barroco sino también la debatida cuestión del género de la comedia y su pretendida falta de cohesión.

### De "la magia del teatro al teatro de magia"

Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, la magia es el arte o ciencia oculta con que se pretende producir, con actos, palabras o la intervención de seres imaginarios, resultados contrarios a las leyes naturales. El costado sobrenatural de esta práctica se advierte en su proximidad con el campo semántico de la hechicería, donde intervienen fuerzas demoníacas. No obstante, la idea de arte o ciencia expone el sustrato necesario de experimentación y habilidad para provocar un efecto ilusorio a los ojos del espectador. Estamos situados de lleno en el campo del teatro. Ilusionismo mágico e ilusionismo teatral operan de modo análogo pues ambos descansan en la espectacularidad. En ambos casos, el espectador cree ver aquello que no existe, inmerso en el puro mundo de la ficción. En los espectáculos de magia, se le escamotean los resortes del truco, así como se disimulaban detrás del tablado los mecanismos de la tramoya en las *comedias de magia*<sup>5</sup>.

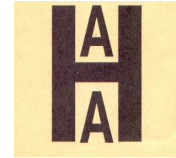
<sup>3</sup> Debemos aclarar que el apartado del artículo en que Suárez Miramón (2007) se dedica a *Lo que quería ver el Marqués de Villena* abre sugestivas vías de análisis para el metateatro, si bien consideramos que este término debe ser reservado para designar el género en sentido lato, pues incluye una serie de manifestaciones o procedimientos diversos: el teatro en el teatro, el rol dentro del rol, la improvisación...

<sup>4</sup> Hemos trabajado la cuestión del travestimiento como artilugio metateatral en otras oportunidades (Sosa 2008, 2009a y 2009b). A pesar de que éste adquiere nuevos matices en la comedia al asociarse a la reivindicación intelectual de la mujer en el siglo XVII, no nos ocuparemos porque ya ha sido suficientemente trabajado (cfr., entre otros, Fiadino 2009: 172)

*La Plata, 27-30 de abril de 2010*

<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>

ISBN 978-950-34-0841-4



Sin embargo, cuando el texto dramático se complace en exhibir los procedimientos de construcción del hecho escénico en cualquiera de sus componentes, la situación se vuelve mucho más compleja. Los límites entre ficción y realidad —objeto de problematización del metateatro— se tornan aún más porosos y el efecto de ilusión espectacular oscila entre los polos de la incredulidad y la identificación. Nos preguntamos: ¿qué consecuencias produce la tensión entre ambos en los espectadores situados *dentro* y *fuera* de la escena?

Para responder a estos interrogantes, primero es preciso reconstruir la intriga de *Lo que quería ver el Marqués de Villena*<sup>6</sup>. A causa de su complicada trama, utilizamos la estructura narrativa propuesta por Thomas Pavel (1976) para el análisis de las tragedias de Corneille y adaptada según la especificidad del teatro español por Alfredo Hermenegildo (1988)<sup>7</sup>.

Estructura narrativa de *Lo que quería ver el Marqués de Villena*:

*Orden turbado. Situación inicial*

El Marqués ama a Serafina sin correspondencia. Doña Juana (travestida como el Dr. Madrid) ama al Marqués. Serafina ama al Dr. Madrid. El Lic. Pedro Bermúdez ama al Dr. Madrid, de quien sospecha que es mujer.

*Carencia*

La academia de ciencias convocada por Serafina reúne a los dos postulantes a la cátedra: el Dr. Madrid y Pedro Bermúdez. Desaire del Dr. Madrid a Serafina (regala la flor obsequiada al Marqués). Invitación del mago Fileno al Marqués a visitar su cueva.

*Orden restablecido. Mediación*

*Mediación<sup>1</sup>*

En la cueva, el Marqués pide a Fileno ver todo lo que pasa en la ciudad (dos tablados). Él, Zambapalo, su criado, y Fileno presencian: 1) la escena estudiantil del robo del pavo; 2) el coqueteo del Dr. Madrid con Serafina en casa de ésta; 3) la revelación de la identidad del Dr. Madrid. Desengaño del Marqués.

*Mediación<sup>2</sup>*

Acto de magia de Fileno en la posada de estudiantes. Invita a Cetina, Bermúdez y al Marqués a su casa. En el sorteo de "aprendiz" de magia negra, sale electo el Marqués. Este se evapora y Fileno, furioso, desaparece.

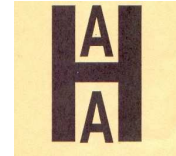
*Desenlace*

El Marqués desenmascara a todos. Nadie se casa.

<sup>5</sup> Julio (2005: 197-208) comenta los distintos dispositivos escénicos utilizados en otra comedia con elementos mágicos de Rojas Zorrilla, *Los encantos de Medea*, y explica cómo eran disimuladas las tramoyas detrás de los tejados colgadzios, de nubes pintadas o con recursos pirotécnicos.

<sup>6</sup> A partir de ahora se utilizará la edición digital del texto de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (1999) y se identificará la comedia con la sigla LQVMV.

<sup>7</sup> Se aclara que, por razones de espacio, el modelo arbóreo de la estructura narrativa de LQVMV se ha sintetizado en forma exclusivamente verbal.



No olvidemos que en la Edad Media, período al cual pertenece el Marqués de Villena histórico<sup>8</sup>, la magia natural<sup>9</sup> y la ciencia no eran conceptos opuestos sino intercambiables en muchos casos. Enfatizamos el significado de "magia natural" —expresión usada reiteradamente en la comedia: es la que *por medios naturales* obra efectos que parecen sobrenaturales, pues su arte consiste, como afirma el propio Marqués, en "que aquello que ser no puede, / parezca a todos que lo es" (Jornada III).

Efectivamente, el paralelismo que hemos establecido entre magia y teatro se produce a este nivel, por oposición a la magia *diabólica* o *negra*, que es representada por Fileno. Pero, ¿dónde se da la intersección con los objetivos y procedimientos del metateatro?

Retornemos a la Jornada II de la comedia, donde el Marqués, Fileno y Zambapalo, el estudiante gorrón al servicio del noble, ven desde la cueva todo lo que pasa en la ciudad al descorrerse la cortina que cubre un espejo (*teatro dentro del teatro*). Gracias al artificio de dos tabladillos —verdadero reto para la puesta en escena dados los recursos de la época—<sup>10</sup>, los espectadores internos presencian primero *la escena entremesil callejera* de Cetina, Obregón y Carrasco, quienes roban un pavo (truco del cordel = engaño al pastelero). Ante la escena, el ilusionismo es tan potente que Zambapalo cree haber saboreado la mitad del ave. La segunda escena —que está ocurriendo en simultáneo— muestra a Bermúdez en el segundo tablado donde se representa la casa del Dr. Madrid, escondiéndose para desenmascararlo.

Con gran manejo del *suspense*, Fileno hace fluctuar la atención de los espectadores entre diferentes planos al hacer que la acción se desplace esta vez a *casa de Serafina*, adonde llega Juana caracterizada como el Dr. Madrid. Durante la conversación de éstas, el Marqués se entera de que Serafina lo aborrece y siente deseos de intervenir pero Fileno, haciendo evidente la invisible barrera de la "cuarta pared" que separa a espectadores de actores —y marcando la teatralidad de la situación como director escénico—, le advierte que eso no es posible. Al mismo tiempo, hay un aparte de Juana que, transgrediendo las extrañas reglas establecidas por el encantamiento de Fileno, no es registrado por el espejo mágico: sólo los espectadores del primer plano lo *ven* y *escuchan*.

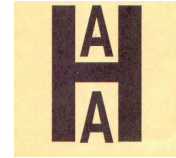
He aquí cómo el ilusionismo y la denegación operan de manera singular en contacto con el procedimiento metateatral del *teatro en el teatro*. Hablamos de *denegación* en el sentido estipulado por Pavis (1983: 121), pues el espectador "constituye a la escena como lugar donde se manifiesta una ilusión (y, consecuentemente, una identificación); pero, al

---

<sup>8</sup> Enrique de Aragón, marqués de Villena (1384-1434) cultivó la medicina, teología y astronomía, pero además se destacó en poesía y traducción de textos en diversas lenguas. Según una conocida leyenda que ya circulaba en el siglo XV, el Marqués estudió artes nigrománticas con el diablo en la Cueva de Salamanca.

<sup>9</sup> Según *DRAE*, "la que por medios naturales obra efectos que parecen sobrenaturales". Para Hernando Castrillo, autor del tratado *Magia natural o ciencia de la filosofía oculta* (1649), la magia es un arte, o facultad, que obra con virtud natural cosas insólitas, y maravillosas, que exceden la común opinión e ingenio de los hombres" (*cit.* en "Las entrañas de la magia natural", *Huelva*, 23/04/10). Hoy en día se la llama *magia blanca*.

<sup>10</sup> No se conservan documentos de que haya habido representaciones de la comedia en el siglo XVII, al menos en Madrid, donde ocurría la mayor parte de los espectáculos teatrales (Pacheco y Costa 1999: 272), por lo que no podemos suponer cómo podía resolverse la cuestión técnica. A lo sumo, podemos hacer conjeturas, basándonos con los dispositivos a mano en el teatro de la corte o en los corrales de la época, como lo hace Julio respecto de la hipotética puesta de *Los encantos de Medea*.



mismo tiempo, cuestiona el engaño y lo imaginario", negándose a reconocer en el personaje un ser ficticio y parecido a sí mismo. Así pues, el aparte en que Juana devela sus sentimientos de mujer hacia el Marqués, no es oído por éste, quien se siente desengañado (aclara que no es *lo que quería ver*). La verdadera identidad de la impostora sólo es conocida por Fileno, cuya magia diabólica lo convierte en un dramaturgo omnisciente del guión del segundo plano pero no de las secuencias del primero, ya que ignora lo que pasará luego con el Marqués. La imagen revelada por el espejo traspasa el segundo nivel de los espectadores internos y llega a los externos, es decir, al público que presencia la comedia de Rojas.

Ilusionismo mágico e ilusionismo teatral comienzan a difractarse: los espectadores de uno y otro plano están sometidos a distintos efectos de identificación y distanciamiento. Zambapalo expresa el punto máximo de credulidad dentro de la obra *englobante* (Hermenegildo 1999) del *teatro en el teatro*; los receptores externos, destinatarios de las confidencias de Juana/ Dr. Madrid, saben que, en última instancia, esa convención de dirigirse al auditorio y romper la "cuarta pared" es propia de la artificiosidad del hecho escénico.

Complejizando aún más la arquitectura metateatral del espejo mágico, la tercera escena focaliza el segundo escenario, con la casa del Dr. Madrid. Juana habla con Obregón y es escuchada *al paño* por Bermúdez. Se abre aquí un tercer nivel de espectador que no ha llamado la atención a la crítica. El Marqués y Bermúdez —desde sus respectivos planos— se enteran de que Madrid es mujer. El procedimiento no puede ser más "velazquiano" y el juego de espejos más sugestivo: la verdad es diferida y refractada hacia tres niveles de espectadores que reaccionan de modo diferente ante esta información. Al toparse con Bermúdez, Juana le cuenta su historia —fingiendo interés por él— mientras los segundos espectadores oyen y descubren su engaño, visible en los apartes que esta vez sí detectan:

BERMÚDEZ. Pero decidme,  
después de satisfaceros,  
¿puede tener esperanza  
mi amor?

DOÑA JUANA. El premio os ofrezco  
(*Ap. y así el secreto aseguro.*)  
si vos me guardáis el secreto.  
(*Ap. Desta suerte he de engañarle.*)

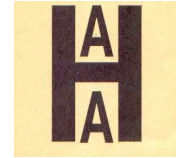
FILENO. ¿Qué decís?

ZAMBAPALO. ¡Hay más enredos!

FILENO. ¿Y agora, señor Marqués,  
tenéis celos?

MARQUÉS. Celos tengo,  
que unos celos me quitasteis,  
y me habéis dado otros celos.  
(II Jornada)

El Marqués, nuevamente desengañado, dice que no era esto *lo que quería ver*. La acotación consigna: "(*Da un golpe con el báculo Fileno y vuelan a la par los dos tabladros con todas las personas.*)". Como ocurriera antes, podemos imaginar la disyunción entre la actitud



de los espectadores internos frente a ese poderoso efecto de magia y la de los externos, distanciados por el extrañamiento que produce el juego de cajas chinas propio del *teatro en el teatro*.

En la Jornada III hay un nuevo desdoblamiento metateatral: el Juez del Estudio<sup>11</sup>, acompañado por porteros, acude a la posada de Cetina y Carrasco porque le han informado de la presencia de una mujer (Julia, quien ha sido despedida por Serafina por esconder al Marqués en una secuencia extraescena). Fileno, también presente, pone en acción sus poderes, esta vez con el truco clásico de los magos: hace desaparecer y reaparecer sucesivamente a Julia, escondida debajo de la manta del bufete. En este caso, también hay una divergencia espectral frente al ilusionismo teatral y mágico: los espectadores externos *saben* que, mediante el uso de tramoyas y/o del escotillón, es fácil escamotear seres a la vista del público; parte de los espectadores internos (los aterrados estudiantes) asiste a un fenómeno que no tiene explicación natural, a tal punto que Cetina acepta ir al día siguiente a la cueva de Fileno, y la otra parte de los internos, el grupo liderado por el Juez, no advierte ninguna situación extraña; toma como normal lo que no lo es.

El último espectáculo de magia tiene lugar en la cueva de Fileno, adonde éste ha citado al Marqués, Bermúdez, Cetina y Zambapalo. El dramaturgo se apega aquí al discurso legendario: se realiza el sorteo de las cédulas en un cántaro negro para que uno de los cuatro —que han quedado estupefactos ante este designio ignorado por ellos— quede allí como discípulo. La suerte recae en el Marqués pero este anuncia a Fileno que le dejará su sombra: "MARQUÉS. El sol he de oscurecer, / no me he de apartar de aquí / a la noche semejante" (III Jornada). Al querer retenerlo el mago, la didascalía indica: "(Va el Mágico a abrazar al Marqués, y oscurécese el día con un velo, y por abrazar el Mágico al Marqués abraza a Zambapalo; salen por debajo de tierra diferentes animales con luces.)".

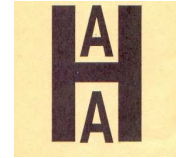
Fileno reconoce asombrado la "mucha ciencia" del Marqués, quien lo derrotó con magia natural. A cambio, quiere quedarse con Zambapalo pero éste lo rechaza cómicamente. Colérico, Fileno decide desaparecer para siempre y se hunde bajo tierra. Zambapalo es transportado mágicamente a casa de Serafina. Esta secuencia de prodigios —que imaginamos sustentados por trucos con pólvora y plataformas disimuladas tras nubes<sup>12</sup>— renovaría la admiración de los espectadores externos e internos pues, como en los otros segmentos, la representación de lo mágico instauro al menos dos franjas de destinatarios, una directa y otra indirecta.

Disipando el rumor social, el Marqués aclara que estudió la magia natural "por saber" y declara sus propósitos: (ver) un premio, un desengaño y una fineza, relacionados con los objetos amorosos de todos los personajes (incluido él), pero antes quiere *ver por novedad*:

que haya verdad en los hombres,  
en la fe correspondencia,  
atención al beneficio,

<sup>11</sup> Autoridad escolástica ocupada de vigilar la moralidad de las costumbres de los estudiantes (cfr. Polo Rodríguez 1994).

<sup>12</sup> Al respecto, se puede confrontar la bibliografía sobre las puestas en escena de obras fantásticas y hagiográficas calderonianas, de gran similitud con la temática escenificada de esta comedia (Fernández Mosquera 2003).



haya premio a la fineza;  
que pueda el mérito más  
que el favor, que no padezca  
el mísero y abatido  
lo que el poderoso yerra;  
que deje de estar quejoso  
el satisfecho, que exceda  
el valor a la fortuna,  
y que ella a la envidia venza;  
que estén conformes los hombres  
en la guerra, sin que atiendan  
más que al servicio del rey  
y no vanidades necias;  
que aunque novedades, son  
tales novedades estas,  
que es esto lo que quería  
ver el Marqués de Villena.  
(III Jornada)

Acto seguido, encara y desenmascara al falso Dr. Madrid, a Serafina y a Pedro Bermúdez. Juana hace *mea culpa*: devela su identidad y su amor al Marqués, aunque se contenta con su triunfo intelectual como mujer. Bermúdez se retracta de su pasión por una dama que ha confesado otro interés. Serafina queda "corrida", según asevera, mientras los criados se encargan de cerrar la pieza con un desenlace inusual: sin casamiento ni muerte. Pero volvamos, para nuestras conclusiones, a la figura central de la comedia: el Marqués y su deseo de ver.

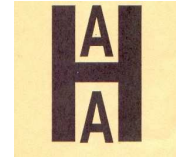
### El marqués melancólico

Toda referencia al Marqués durante la acción dramática se vincula con una suerte de *voyeurismo* privilegiado: todos desean ver o saber lo que el Marqués quiere ver. Es un enigma que se vincula con la misteriosa personalidad del noble, considerado un hombre muy sabio en todas las ciencias: Leyes, Astronomía, Filosofía y Magia natural. Y es que el ojo, en tanto órgano de la impresión sensible, es natural y casi universalmente símbolo de la percepción intelectual y del conocimiento. En la psicología profunda, el ojo es el órgano de la luz y de la conciencia, porque nos permite construir la realidad.

Al final, cuando Doña Juana descubre que no tiene posibilidades con el Marqués, afirma: "No estoy yo tan ciego / que he de amar aborrecida" (obsérvese la ambigüedad genérica, posiblemente derivada de su prolongado travestimiento), dando a entender que "estar ciego" equivale a *no saber*, a no tener conciencia.

El sintagma "lo que quería ver el Marqués de Villena" es la clave de sentido oculta: cada vez que se cree haber descifrado el misterio, el propio personaje se encarga de frustrar las expectativas de los espectadores (internos y externos). En el desenlace se produce la esperada confesión del Marqués. Espera *ver* seguridad, verdad, retribución a la fineza y al mérito, justicia, conformidad y valor en la sociedad, por oposición a la hipocresía, vicio,





lisonjas, adulterio, soborno, traición y flojedad corrientes. No en vano en la academia de ciencias había postulado las leyes como la ciencia más útil al hombre.

La similitud con el relato de la bruja Cañizares a Berganza en el *Coloquio de los perros* cervantino nos parece evidente. La hospitalera y la Montiola eran discípulas de la bruja Camacha pero ésta, por celos del saber de aquella, convirtió a sus hijos en dos perritos al momento de nacer. Al arrepentirse en el lecho de muerte, la Camacha confesó que el hechizo sólo sería deshecho luego de que "sus mismos ojos [los de ellos] *viesen* lo siguiente":

Volverán en su forma verdadera  
cuando *vieren* con presta diligencia  
derribar los soberbios levantados  
y alzar a los humildes abatidos  
con poderosa mano para hacello  
(Cervantes 1980: 282).

En ambos textos la redención provendrá de *ver* algo tan extraordinario como "derribar los soberbios levantados y alzar a los humildes abatidos" (*Coloquio*) o "que no padezca / el mísero y abatido / lo que el poderoso yerra" (*LQVMV*), entre muchas otras situaciones sociales que revelan el intenso escepticismo y la amargura de unos escritores a los que F. Rodríguez de la Flor (2007: 200-201) engloba dentro de la "acedia letrada":

El alma letrada de "aquellos que habitan moradas oscuras consagrados a estudios tenaces" (Vives) entra entonces en una desagregación de sus componentes, que, trabajosamente unidos para la tarea de un conocimiento, pierden entonces su regulación y correspondencia. [...] Será el momento cuando hace su aparición y toma posesión de la oscura región de aquella alma en sequedad la "tristeza espiritual", la "mala tristeza", la cual llega a inmovilizar al letrado en una desgana contra la que no se puede en verdad luchar.

El imaginario barroco, dominado por el humor melancólico, por la flema negra (como dice Rodríguez de la Flor 2007: 204), representa el mundo como un *teatro loco*, lleno de ruido y de furia, que dura la brevedad de un suspiro. De allí la obsesión por el tiempo y por la muerte, pero también por la inmortalidad; de allí también, la renovada afición por las ciencias ocultas y la magia. En el Marqués se concentran emblemáticamente todas estas representaciones sociales; por eso es una figura radial hacia la cual tienden todos los personajes de *LQVMV*.

El verdadero conflicto dramático de la comedia no es amoroso —y por ello no nos sorprende que, contra la costumbre, los personajes queden desemparejados—, sino gnoseológico. El Marqués quiere saber, como él mismo reconoce, y su deseo va más allá de las leyes naturales hasta rozar los bordes de lo prohibido, la magia negra. No obstante, su tenaz escepticismo (¿su melancolía?) lo protege en última instancia de la seducción diabólica. La magia natural o blanca le sirve para crear un efecto ilusorio a los ojos de los demás, pero no para traspasar los misteriosos límites de la vida humana o para entender la profunda desarmonía del "mundo al revés".



El nexos entre el género de la comedia mágica y el metateatro comienza, al fin, a hacerse tangible. Después de todo, como dice Rodríguez de la Flor (2007: 121):

Para los barrocos se trata, en efecto, de situarse de entrada, no en los planos de la empiria y de la descripción objetiva, sino en una escena hipotética, donde, al modo de un sueño, de una fantasía y un relato, se destila un modo de conocimiento acerca del mundo que, finalmente, se postula como la forma única y verdadera de ser.

Todo reside en el saber, un saber que deviene de un *ver* que es sensorial pero también espiritual o mental. La metáfora del mundo como teatro se hace carne en el género del metateatro del modo más eficaz: éste hace consciente al espectador de un saber ficcional (los enredos de una comedia) y estético (los procedimientos de simulación del arte escénico). Sueño y fantasía son, también, equivalentes de la magia, hacedores de un mundo irreal convocado por la escena para *entrenar* al público barroco en una suerte de "bien mirar" (Rodríguez de la Flor 2005). Quizás, por eso, lo que pretendía el melancólico y discreto Marqués —y con él, los distintos estamentos sociales representados en la comedia— era "saber ver", a través de los espejos metateatrales de la ficción, el "espejo de azogue arañado" de la realidad.

## Bibliografía

- Álvarez Barrientos, Joaquín (1990). "Público y creencia en la comedia de magia". *Homenaje a Alberto Navarro González. Teatro del siglo de Oro*, Kassell, Reichenberger: 5-16.
- Cervantes, Miguel de (1980). *El casamiento engañoso. Coloquio de los perros. Obras completas*. Tomo II. Edición de Ángel Valbuena Prat. Madrid, Aguilar: 255-295.
- Farrell, Anthony (2005). "Tiempo y espacio en *Lo que quería ver el Marqués de Villena*". F. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y G. Gómez Rubio (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española*. (Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, 14-16/12/03), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha: 103-111.
- Fernández Mosquera, Santiago (2003). "La tempestad en Calderón: del texto a las tablas". Manfred Tietz (ed.), *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos, Archivum Calderonianum*, Volumen 10, Verlag, Franz Steiner: 97-104.
- Fiadino, Elsa Graciela (2009). "Magia y teatralidad en *Lo que quería ver el Marqués de Villena*". Nora González, Germán Prósperi y M. del R. Keba (comp.), *El Siglo de Oro español. Críticas, reescrituras, debates*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral: 171-177.
- Hermenegildo, Alfredo (1988). "La oposición [Caballero vs Pastor] y la estructura narrativa del teatro primitivo: Lucas Fernández", *Dispositio XIII*, 33-35: 197-207.
- (1999). "Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina". Catherine Poupene Hart, A. Hermenegildo y C. Oliva (coords.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo*, Murcia, Universidad de Murcia: 77-92.



IX Congreso Argentino de Hispanistas  
"El Hispanismo ante el Bicentenario"



- Julio, María Teresa (2005). "Tramoyas y artificios en *Los encantos de Medea*". F. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y G. Gómez Rubio (eds.), *Espacio, tiempo y género en la comedia española*. (Actas de las II Jornadas de Teatro Clásico, 14-16/12/03), Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha: 193-214.
- Pacheco y Costa, Alejandra (1999). "Música y teatro en Rojas Zorrilla: *Lo que quería ver el marqués de Villena*". *Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro: 271-300.
- Pavel, Thomas (1976). *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille. Recherches et propositions*, Paris-Ottawa, Klincksieck-Université d'Ottawa.
- Pavis, Patrice (1983). *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Polo Rodríguez, Juan Luis (1994). "Veintinueve apercebimientos del juez del Estudio de la Universidad de Salamanca (1736-1739)", *Cuadernos de Historia Moderna*, Madrid, Editorial Complutense, 15:143-167.
- Rodríguez de la Flor, Fernando (2005). "El *Quijote* espectral. Desarreglos visuales y óptica anamórfica a comienzos del Seiscientos en el ámbito hispano", *Topos y tropos*, Primavera. [http://www.toposytropos.com.ar/N6/dossier\\_el\\_quijote/flor4.htm](http://www.toposytropos.com.ar/N6/dossier_el_quijote/flor4.htm)
- (2007). *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, José Olañeta Editor y Universitat de les Illes Balears.
- Rojas Zorrilla, Francisco de (1999). *Lo que quería ver el marqués de Villena*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Comedias escogidas de D. Francisco de Rojas Zorrilla*, Edición de Mesonero Romanos, Madrid, Imprenta de los Sucesores de Hernando, 1918 (Biblioteca de Autores Españoles).
- Sosa, Marcela Beatriz (2008). "La huerta de Juan Fernández de Tirso: ¿abismación de un género?". *X Jornadas de Filosofía del CEFISA*, Salta, 21-23/08/08.
- (2009a). "«Humo, sombra, arena, espuma»: metáforas (meta)teatrales del imaginario en *La villana de la Sagra* de Tirso de Molina". *XVIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, UBA (Buenos Aires, 4-8/08/09).
- (2009b). "El juego del (meta)teatro en *La villana de la Sagra* de Tirso de Molina", XI Jornadas de Filosofía del CEFISA (Salta, 10-12/09/09).
- Suárez Miramón, Ana (1996). "Magia y elogio del intelecto: *Lo que quería ver el marqués de Villena*". *Actas del III Congreso AISO, Studia Aurea*, II, GRISO-LEMSO: 373-384.
- (2007). "Espacios dramáticos en Rojas Zorrilla". *Revista de Literatura* LXIX. 137 (enero-junio): 51-73.