

«REPRESENTAR LO QUE SOY»:
IDENTIDAD Y METATEATRO EN *LAS BURLAS DE AMOR*

GONZALO PONTÓN (Universitat Autònoma de Barcelona)

CITA RECOMENDADA: Gonzalo Pontón, «Representar lo que soy»: identidad y metateatro en *Las burlas de amor*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVI (2020), pp. 86-108.

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.364>

Fecha de recepción: 23 de julio de 2019 / Fecha de aceptación: 12 de septiembre de 2019

RESUMEN

Estudio de la poco conocida comedia temprana de Lope de Vega *Las burlas de amor* (Real Biblioteca, ms. II-460) a partir de dos líneas fundamentales de interés: primero, el tema de la identidad —su ocultación, su falseamiento, su revelación—, que en esta pieza presenta una aproximación particularmente extrema; segundo, y en significativa asociación, su carácter metateatral, patente en la selección de ciertas escenas y rasgos de la trama y en el modo de subrayar su teatralidad. El presente ejemplo es un primer paso en el estudio del metateatro en el Lope de juventud.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; *Las burlas de amor*; comedias tempranas; identidad; metateatro; rol dentro del rol; colección Gondomar.

ABSTRACT

Study of the little known Lope de Vega's early play *Las burlas de amor* (Madrid, Real Biblioteca, ms. II-460) on the basis of two main lines of interest: first, the subject of identity —its hiding, forging, revealing—, which has a particularly poignant approach in this play; secondly, and significantly related to identity, the metatheatrical nature of the play, apparent in the selection of some scenes and features, and in the ways by which their theatricality is enhanced. This case-study opens a line of research on the presence of metatheatre in Lope's early plays.

KEYWORDS: Lope de Vega; *Las burlas de amor*; Lope's early plays; identity; metatheater; role-playing; Count of Gondomar's manuscript collection.

De las diecisiete obras teatrales que integran el código II-460 de la Real Biblioteca de Madrid, *La conquista de Jerusalén* es la que mayor interés ha concitado hasta la fecha, por su más que probable autoría cervantina.¹ El volumen, sin embargo, es sobresaliente en su conjunto, dado que incluye piezas tan atractivas y ambiciosas como *Los naufragios de Leopoldo*,² algunas muestras del efímero teatro en cuatro jornadas (*Las grandezas del Gran Capitán*, *Las traiciones de Pirro*) y hasta seis comedias del joven Lope de Vega, cinco de ellas (la excepción es *Los donaires de Matico*) en testimonio único, puesto que no pasaron a integrarse en las partes publicadas a partir de 1604 ni vieron la luz en ediciones sueltas. Una de estas comedias es *Las burlas de amor*, prácticamente desatendida por la crítica y merecedora de un estudio de sus principales —y relevantes— líneas de interés, tal como se va a intentar aquí.

No existen acercamientos detenidos a la obra, que se cuenta entre las más antiguas de Lope conservadas y que este debió de componer en la linde de los decenios de 1580 y 1590, cuando despegaba su proyección como dramaturgo.³ Al rescatarla del olvido en 1916, en el primer tomo de la *Nueva Edición* de la Academia, Emilio Cotarelo le dedicó apenas un comentario de circunstancias.⁴ Solo se ha vuelto a editar en el proyecto de obras completas de la Biblioteca Castro, que no incluye estudios específicos. La comedia, pues, llega a nuestros días casi exenta de escrutinio, pendiente de una edición afinada del manuscrito de la Real Biblioteca, de un análisis pormenorizado de sus circunstancias, construcción y sentido, y de una ano-

1. La atribución fue planteada con gran solvencia por Arata [1992], y la más reciente y autorizada edición del teatro de Cervantes la da por segura; véase ahí el estudio de Antonucci [2014]. Para el código II-460 disponemos de la descripción de Arata [1989], así como de Badía Herrera [2014] para el análisis de las piezas profanas que lo componen (todas menos dos).

2. Para esta comedia hay que partir de las atinadas observaciones de Canavaggio [1976]. Véase también Badía Herrera [2014].

3. Morley y Bruerton [1968:238] la sitúan entre 1587 y 1595, lapso demasiado amplio, como suele ocurrir con la mayoría de piezas tempranas, necesitadas aún de una correcta ordenación cronológica para que podamos apreciar la cadencia compositiva de Lope en sus inicios. Véase más abajo la propuesta de datación de Oleza, mucho más ceñida, a la que me remito.

4. Cotarelo no se mueve del lugar común: destaca la «frescura y desenfado» de la pieza y alaba la construcción de los personajes femeninos, «diseñados con aquel esmero y dulce afecto que luego constituyeron sus mayores excelencias como dramaturgo» (p. vii).

tación cuidadosa, tributo que ciertamente merece.⁵ Las escasas ocasiones en que aflora en la bibliografía es como parte de un corpus con el que se ilustra una cuestión de orden temático, genérico o material. Esta atención parcial comienza con un trabajo de Glenn [1973:621-623] sobre el engaño en seis comedias tempranas de Lope. En su breve pero certera aproximación a *Las burlas de amor*, Glenn destaca el juego entre verdad e ilusión que prima en ella y la decisiva importancia del *role playing*, aunque sin entrar apenas en detalles. Oleza [1981:301-303] la toma en consideración en su fundamental trabajo sobre el primer Lope: la adscribe al subgénero de comedias palatinas, presenta una descripción no muy positiva de sus rasgos escénicos básicos y ofrece una propuesta de datación (hacia 1589) que apunta al breve pero fértil período valenciano. En fechas más cercanas, Badía Herrera [2014:305-307], en su prospección del fondo Gondomar, abunda en el subgénero de la obra, con especial atención a los espacios representados y evocados, los roles protagonistas, sus vínculos y su caracterización. Badía sabe ver, como viera Glenn, que la cuestión de las identidades ocultas se explota en esta comedia de una forma particularmente intensa, y destaca asimismo el «contexto de inversión carnavalesca» que, a su juicio, predomina en ella [2014:250, n. 32].⁶

Observada desde el marco genérico en el que se inscribe, *Las burlas de amor* es un ejemplo palmario —uno más— de aquellas piezas palatinas que Lope cultivó con frecuencia en sus primeros años como dramaturgo.⁷ El enredo, primordialmente amoroso (con un ligero trasfondo dinástico-político en el origen de los protagonistas), se traza en torno a una pareja principal, el caballero Ricardo y la villana Jacinta, cuyas identidades no son lo que parecen y que se ven afectados por peripecias que obstaculizan su amor. Tras una serie de incertidumbres y peligros, los nudos del conflicto se desatan gracias a la irrupción de personajes portadores de revelaciones

5. Confío en que la edición que preparo para el proyecto *Gondomar Digital* remedie tales carencias. Las citas de la comedia y la numeración de los versos se dan por esa edición en curso.

6. De forma muy tangencial, Hernández Valcárcel [1990] tiene en cuenta *Las burlas de amor* en su análisis del rol del secretario en varias comedias de Lope; véase también Río Parra [1999]. Hay menciones puntuales, a manera de inventario, en algunos trabajos de Cañas Murillo [1991, 1995 y 2003] sobre el amor, los personajes y el honor y la honra en el primer Lope, así como en Carrascón [1997] a propósito del disfraz.

7. Sobre este subgénero en Lope y su papel en los albores del teatro comercial son de obligada remisión Oleza [1981 y 1997], así como las breves pero agudas aportaciones de Weber de Kurlat [1977] y Arata [2002:159-168]. Para un recorrido más amplio, que abarca toda la comedia nueva, véase ahora Zugasti [2015].

importantes sobre el origen de los protagonistas, en un tropel de anagnórisis que restituye la armonía y posibilita que la pareja obtenga el premio del matrimonio, tal como la comedia pide. En ese camino, aunque en un plano de protagonismo inferior, Ricardo y Jacinta están acompañados por otra pareja, la que forman la reina Camila y su secretario Severo, que provoca interferencias amorosas en la primera y ejerce presión y poder sobre aquella. También esta segunda pareja alcanza, al final de la pieza, la felicidad convencional del matrimonio. La acción se distribuye en sus tres jornadas de forma nítida: la primera presenta el encuentro y enamoramiento de los dos protagonistas, así como una serie de azares que les son favorables y los encumbran muy por encima de sus ilusiones; la segunda muestra su desmascaramiento y provisional caída; la tercera los lleva a las puertas del peligro más extremo e introduce, en su tramo final, el giro que permite enderezar la fábula hacia el esperable *lieto fine*. El marco dominante es la corte, un Nápoles sin particular concreción, contrapunteado por el mundo de la aldea, que aparece tan solo al principio y del que proceden la protagonista y algunos roles secundarios. A esos ámbitos se suman, como espacios meramente nominales, otras plazas italianas, como Boloña y Roma, así como la frontera occidental entre Francia y España, y Barcelona y Atenas, puntos del periplo vital o del origen de algunos personajes, cosa que conforma un marco referencial que podríamos calificar de meridional o mediterráneo, sin que se halle en él la menor nota realista.

Reducida, según se ha hecho, a sus elementos básicos, *Las burlas de amor* resulta apenas distinguible de otras comedias de Lope adscribibles al universo palatino. Se le pueden reprochar, además, algunos defectos de construcción, desde la escasa consistencia de la segunda pareja de amantes al exceso de anagnórisis, que tensan la verosimilitud más allá de lo recomendable, pasando por el imperfecto dibujo del carácter de la Reina, que en el amor pasa de la firmeza a la volubilidad, de esta a la indiferencia y finalmente a la pasiva aceptación de la voluntad ajena; por no mencionar cierto estatismo escénico, si bien compensado por un ritmo de réplica bastante dinámico.⁸ La singularidad de esta comedia, lo que la revela interesante, hay que buscarlo en otros rasgos: el modo como Lope, a través de sus roles principales, explora lúdicamente —pero con implicaciones serias— la noción de identidad,

8. En el plano dramaturgico, Oleza [1981:301] señala que el alto número de actores que la obra requiere, dada su abundancia de personajes, es señal de la desconexión entre el proceso de escritura y la realidad de las compañías teatrales, como le ocurre a Lope en otras piezas del primer período.

que aquí se torna más inestable que nunca. El dramaturgo propone a su público un juego extremo entre las fantasías de los protagonistas y la realidad: Jacinta y Ricardo fingen ser más de lo que aparentan y creen ser, pero resultarán ser exactamente aquello que fabularon y soñaron. El asedio al tema de la identidad tiene por corolario en este caso una innegable y muy sugerente dimensión metateatral, que anticipa logros posteriores (y, de paso, los hace más inteligibles en el contexto de la obra de Lope). Tan interesante como estos hitos mismos es el hecho de que se alcanzan a partir de elementos y recursos tradicionales en el arte de la comedia, conjugados con gran libertad y afán renovador, según tendremos ocasión de comprobar.

La obra se inicia con una escena que es pura convención: una pastorela, un encuentro fortuito entre un caballero y una villana en el que Ricardo, deslumbrado por la belleza de Jacinta, la requiebra medio en burlas medio en veras. Tras el obligado juego de seducción y reticencia, el joven lamenta no poder ofrecerle su amor a aquella pastora de gansos, debido a la distinta condición social a la que pertenecen. Él afirma ser de altísima cuna («Tengo tanta calidad / que me pesa», 53-54; «yo soy un mayorazgo / de un reino», vv. 105-106), a lo que Jacinta, picada, replica proclamándose «tan bien nacida, que / baste no más» (vv. 81-82), y añade que es hermana nada menos que de una reina. La joven, demasiado encandilada por el caballero para dejarlo escapar, se ha inventado la historia, y acuerda con él, fascinado y curioso, que la lleve consigo, bajo palabra de que la respetará hasta el día en que ambos puedan demostrar que en efecto son lo que dicen ser (vv. 113-122). Los dos protagonistas aceptan el envite del otro y parten juntos, en pos de su identidad: «y cuando probado hayamos / que somos reyes, seré / muy vuestro marido» (vv. 133-135). Pasarán pocos versos antes de que sepamos que el galán con grandes ínfulas no es más que «un pobre caballero, / aventurero de amor» (vv. 200-201), que va camino de Bolonia a proseguir sus estudios, según revela su criado Fabio.

Las inestables mentiras sobre las que los dos jóvenes han fundado sus esperanzas van a requerir de terceros para generar ilusión de verdad. Poco después de su partida, en un alto en el camino, Ricardo cae presa de un repentino sopor, recurso nada extraño en el primer Lope y que suele generar significativos rendimientos en el avance de la acción.⁹ Mientras Ricardo duerme, Jacinta ve llegar a una dama

9. Sobre el particular sigue siendo de utilidad Kirschner [1998:3-18], con especial atención a los aspectos escénicos del soñar sobre las tablas.

de cacería: la reina Camila, flanqueada por su fiel y enamorado secretario Severo. Puesta al corriente por la villana de la situación, Camila, contra todo pronóstico, se suma a la burla y confirma, cuando Ricardo se despierta, que la pastora es su hermana perdida y por fin hallada.¹⁰ El modo en que un atónito Ricardo explica algo más adelante su percepción del caso es elocuente: «Lo que pasa, brevemente, / es que junto a aquella fuente / nos recostamos los dos, / y al recordar, confiado / de hallar una oveja o buey, / me hallé con nombre de rey / y con dos reinas al lado» (vv. 740-747). Así que Jacinta, al menos provisionalmente, resulta ser lo que decía, aunque para sostenerlo depende por completo de la voluntad de Camila, quien, caprichosa y enamoradiza, la dejará caer cuando lo considere oportuno. Ahora es Ricardo quien se encuentra en inferioridad ante su pareja y quien deberá probar que son ciertas sus afirmaciones, lo que lo obligará a llevar hasta extremos inauditos sus propias mentiras.

Pero ambos personajes son más de lo que parecen. Jacinta fabula ser la hermana de una reina, de Camila en concreto, y exactamente esa será su identidad verdadera, recuperada por mil vericuetos azarosos. Por su parte, Ricardo, para sostener el pulso con Jacinta, no dudará en organizar una aparente patraña: presentarse como hijo del duque de Atenas, condenado al exilio cuando era niño. Adviértase que aunque Ricardo efectivamente resultará ser el heredero del ducado, no demuestra serlo, sino que lo finge con la complicidad de sus criados, que ignoran la verdad y lo suponen mero estudiante camino de Bolonia. Lope hurta al público la confirmación de la identidad de Ricardo hasta el final, de modo que a los espectadores les parece tanto o más falsario que Jacinta. El joven nunca se expresa con claridad sobre su genealogía y vive como un caballero pobre, aunque al mismo tiempo sabe que es más de lo que aparenta.

Para la pareja protagonista, en suma, la obra es una profecía autocumplida, un juego que resulta ir en serio; o, si se prefiere, una búsqueda seria que se propone como juego. Solo son «burlas de amor», el sintagma que da título a la comedia y que constituye una de sus claves interpretativas: lances lúdicos e ingeniosos del deseo que acaban revelando identidades latentes.¹¹ De esta forma, el amor se incorpora a

10. Apunta Glenn [1973:622] que la Reina aparece retratada aquí «as a merry prankster».

11. Ya en el segundo acto, Jacinta justificará su impostura con esa expresión: se la castiga «Por pensar que reina fuera, / pero son burlas de amor» (vv. 1234-1235), idea en la que insistirá más de una vez (vv. 1270 y 1769) y de la que Ricardo se hará repetido eco (vv. 1726, 1770 y 1810). El campo

la obra como guía infalible a la hora de sacar a la luz afinidades de sangre. Lope prosigue en esta comedia, en paralelo a muchas otras de su primera etapa, sus variaciones sobre el tema de la identidad —sus proyecciones, fantasías, mecanismos y angustias—, llevadas aquí hasta el extremo. Es difícil dar con otra pieza suya, si es que existe, en la que zarandee tanto las certidumbres y las sombras de la identidad, y además la asocie de forma tan notoria a los procedimientos de la representación teatral. Ciertamente que la inestabilidad que se muestra en escena, en un gesto que podría considerarse subversivo, no lo es sino durante un trecho de la obra, y siempre como “burla”, como juego, puesto que al final los personajes resultan ser tan altos como cabía esperar que fuesen. Pero ello no impide que *Las burlas de amor* pueda contemplarse hoy como una prospección en clave teatral —y metateatral— en la cuestión de las relaciones entre esencia y apariencia, asunto que tan hondas raíces echaría en las letras españolas de la primera mitad del siglo XVII.

A un desconocido (al igual que a un actor que acaba de salir a escena y cuyo rol se desconoce) se le asigna la identidad a partir de indicios externos: la situación en que se presenta, el modo como se conduce en esa situación, su indumentaria, su lenguaje. En el primer Lope es recurso habitual el conceder a la vestimenta (el elemento más conspicuo de una escenografía pobre) un papel simbólico de peso, como cifra de la tensión entre lo que se aparenta y lo que “realmente” se es, ligada siempre a la emergencia u ocultación de una identidad.¹² En *Las burlas de amor*, a diferencia de lo que sucede en otras piezas coetáneas del autor, el simbolismo no recae tanto en el hecho de vestirse o desvestirse, de ponerse o quitarse un disfraz (cosa que, de todas formas, ocurre en una ocasión, como en seguida veremos), sino en el código de prejuicios que van asociados a la indumentaria, percibida por los personajes como el agarradero más visible de la identidad. «Dislustra un sayo de honor / cualquier girón de sayal» (vv. 59-60), le dice Ricardo a Jacinta para recalcar las diferencias entre ambos, y lo mismo le señala la reina Camila cuando se encuentran: «bien sé que una pastora / del traje que vos venís / no será, como decís, / tan grande reina y señora» (vv. 499-502). Cuando la villana, vestida como una dama de la corte, sea desenmascarada por la Reina, cansada ya de la burla, lo que esta le ordena es

semántico de *burla* y *burlar* está diseminado por toda la obra y aparece treinta y seis veces; la última de ellas, significativamente, es «Ya no es tiempo de burlar», en boca del anciano Timbrio (v. 2654).

12. Sobre el valor simbólico del disfraz en el primer Lope véanse Presotto [1995] y Carrascón [1997].

precisamente que se quite el vestido que lleva: «basta lo que reina ha sido; / vuelva agora a ser pastora» (vv. 1229-1230). Despojada de las ricas vestiduras, Jacinta queda con el sayo rústico que llevaba debajo, como una primera piel, aparentemente más pegada a su identidad que la segunda.¹³ Fronimo, rústico enamorado de Jacinta, le dice poco después de este trance que «al fin te asienta ese paño / de tu propio nacimiento / harto mejor que el extraño» (vv. 1428-1430). El valor metonímico de las ropas resulta evidente, y las constantes alusiones a ello son otras tantas formas que tiene Lope de requerir la atención del público hacia la cuestión, tanto en el plano intelectual como en el escénico.

Si la apariencia tiene que encajar con la identidad verdadera, cabría plantearse la posibilidad de invertir la cuestión, y preguntarnos si no será la apariencia la que confiera identidad. Cuando Jacinta, gracias a la coartada de Camila, se convierte para Ricardo en la improbable princesa que decía ser, en lugar de arrojarle a los brazos de su galán adopta una inesperada altivez y exige a su vez a Ricardo que aporte las pruebas de su linaje. El joven se sorprende de la recién adquirida gravedad de la que solo unas horas antes era simple pastora («Grave estáis con la verdad; / más humilde os conocí», vv. 623-624), y Jacinta le replica de una manera que resulta irresistible para nuestra sensibilidad posmoderna: «Cuando yo pastora fui, / era tiempo de humildad; / ya que soy reina, es muy justo / representar lo que soy» (vv. 625-628). Si era esperable que una villana se fugara con el primer caballero que la embelesara, abandonando su honor al apetito ajeno, la prudencia, en cambio, es atributo de princesas, y ahora es eso y no otra cosa lo que le corresponde al personaje. Que no estamos sobrestimando la importancia de la frase lo prueba el que regrese por dos veces: la emplea Ricardo cuando triunfa efímeramente en la imposición de ser heredero del ducado de Atenas («Cuando yo escudero fui / era tiempo de humildad; [...] Después que soy rey es justo / representar lo que soy», vv. 1118-1119 y 1124-1125) y se la devuelve Jacinta cuando el galán, descubierta su treta, se encuentra encarcelado, a la espera de cruda sentencia (vv. 1755-1756).

Podría decirse —y exageraríamos solo un poco— que Jacinta no parece tener una identidad más profunda que la de una actriz en las tablas: la que le confiere el rol que representa, las ropas que lleva, la condición que otros aciertan a atribuirle.

13. Con todo, Camila hace merced a Jacinta de aquellas ropas «para el día / de ese vuestro desposorio» (vv. 1248-1249), en un gesto que no podemos considerar casual.

Camila pondera su capacidad de adaptación en términos análogos a los que se emplearían con una actriz: «¿Ves la villana cuán al propio imita / la persona real?» (vv. 811-812). El ser que está por debajo de los distintos hábitos no se define, no es discernible durante el desarrollo de la obra, se mantiene en suspenso. Los protagonistas de *Las burlas de amor* son, en cierto grado, multiformes, como los actores mismos, y al igual que estos resultan capaces de extremos de conducta según como se vistan y según les sea atribuido: lo más aventurado si se es una villana, lo más discreto si se es una princesa. Lope —habrá que repetirlo tantas veces como sea necesario— plantea esta posibilidad como juego y de forma provisional, para negarla en la conclusión de la obra. El vértigo del relativismo es un resquicio que se abre y por el que se atisba, pero que se cierra al final, con identidades estables y sin mácula: lo que justifica las mentiras de Jacinta y Ricardo, sus saltos de identidad, es que a la postre no son mentiras. Pero mientras tiene lugar la representación, la cuestión flota ante nuestros ojos, planteada y abierta, con regocijo y encanto.¹⁴

En el tránsito de la ignorancia al conocimiento que experimentan los espectadores durante la función, Lope manda guiños en forma de indicios de que los personajes son algo distinto de lo que parecen. A no mucho de iniciada la obra, cuando los rústicos Timbrio y Fronimo, que reputamos padre y hermano de Jacinta, se quedan solos después de una áspera disputa con Fabio, estos abandonan repentinamente el octosílabo y pasan a dialogar en tercetos (vv. 207-258), en lo que sería una inaceptable transgresión del decoro, si no fuera porque los dos villanos van a resultar mucho más de lo que aparentan. La métrica es en este punto el recurso mediante el que Lope introduce una nueva dimensión acerca de la verdad de los hechos. En la misma línea, los dos enamorados principales creen ver en los modos del otro señales de una condición más alta: Ricardo confiesa a Jacinta que su amor por ella va en incremento, califica su trato de «tan cortesano y afable» (v. 400) y pondera su «extraña delicadeza» (v. 418) y su «divino ingenio» (v. 420), rasgos impensables en una pastora de gansos, cosa que le lleva a afirmar que «Es sin falta / que sois reina, y sois tan alta, / que apenas de vista os sigo, / que esas razones no son / de villano nacimiento» (vv. 424-428). Y es que en Lope el amor sirve para desvelar la verdad: «Hízome amor conocella / en el traje en que venía» (vv. 591-592), dirá también Ri-

14. Es oportuno aquí el comentario de Thacker [2002:61] a otros propósitos: «The figure of the rebel persists in the imagination. The strategy of disruptive role-play remains an option for the prisoner in his/her own role».

cardo.¹⁵ De igual modo, cuando Severo sospeche —con razón— de la historia que ha contado Ricardo sobre su origen, la Reina se resistirá a creerlo, oponiéndole el siguiente argumento: «mira que en la frente / escrita lleva la nobleza suya, / que pocas veces a los ojos miente» (vv. 865-867). La réplica del secretario incide en la ambigüedad de los signos: «Antes no hay cosa, reina, que rehúya / de la verdad del alma que el semblante, / puesto que a veces por allí se arguya» (vv. 868-870). ¿Quién de los dos está en lo cierto? En un primer nivel de la ilusión teatral lo está Severo y la Reina se equivoca, porque Ricardo ha orquestado culposamente un bulo sobre su identidad; en el nivel más profundo de la verdad, es la Reina quien acierta, porque Ricardo, a pesar de todo, resulta ser quien finge ser. Si la identidad es inestable, fluctuante (si se prefiere: la asignación de identidad no está cerrada y es el *quid* de la obra), en cambio el amor es sólido, capaz de salvar todas las restricciones y de conferir verdad y certidumbre a lo que parece confuso.¹⁶ El público recibe la información de forma progresiva, y un divertido y manipulador Lope se recrea en la diseminación capciosa de los datos, en las espirales de sentido.

Corolario de estos juegos es la dimensión metadramática de la comedia. El trasfondo de *Las burlas de amor*, su analogía permanente, no verbalizada pero manifiesta en los temas y recursos dramáticos potenciados (las identidades fingidas, el disfraz y la importancia del gesto de vestirse o desvestirse, las reiteradas menciones a la falta de encaje entre lo que se advierte en la persona —su belleza, su inteligencia, su discreción— y el papel social que le corresponde), es el escenario teatral.¹⁷ El artificio predominante en nuestra comedia es el que la tradición anglosajona denomina *role*

15. E insistirá mucho más adelante: «Y aunque en ese traje estás, / conozco tu nacimiento, / que con solo un pensamiento / bastantes indicios das» (vv. 1815-1819).

16. Como dice Glenn [1973:622], «Love is the stimulus which causes them both to aspire to be noble».

17. La conceptualización teórica sobre el metateatro debe partir de Abel [1963] —cuyos planteamientos han sido criticados por su inconcreción—, atender a Homan [1981] y detenerse ineludiblemente en Forrestier [1996], con precisas distinciones conceptuales, así como en Hornby [1986], que propone una clasificación de lo metateatral en cinco ámbitos o recursos, con ideas de gran utilidad a los presentes efectos. Más reciente y discutible es Egginton [2002], quien por otra parte concede gran relieve a *Lo fingido verdadero*. En el caso del teatro áureo, la aproximación presenta dos núcleos básicos: primero, la discusión general planteada por O'Connor [1975] —la posibilidad de considerar como metateatro a la comedia nueva en su conjunto— y rápidamente contestada por Reichenberger [1975] y Lipmann [1976], entre otros; segundo, desarrollos menos polémicos y recientes, con planteamientos de sesgo teórico en Thacker [2002], Garrot Zambrana [2010] y Hermenegildo, Rubiera y Serrano [2011]. Para calas en la tradición, con particular hincapié en Lope, véanse Dixon [1997-1998], Gómez [1999], Serés [2011], Giuliani [2017] y Zoppi [2017].

playing within the role, esto es, la adopción de una o varias máscaras por parte de los personajes, que se convierten en actores en el nivel de la fábula, al encarnar otros roles distintos del suyo y adoptar nuevas funciones.¹⁸

La escena más patente al respecto, aunque no la única, es la pantomima que protagonizan Fabio y Teucro, los dos criados de Ricardo, en la primera mitad del segundo acto. Hasta ese momento los hemos visto caracterizados como «estudiantes capigorriones» (702*Acot*), mientras que en esta secuencia, instruidos por su señor, comparecen ante la Reina y su secretario «como griegos» (990*Acot*), en un intento desesperado del galán por sostener la especie —lo que el público cree especie— sobre su origen.¹⁹ Los criados llevan a cabo, mal que bien, algo que solo cabe calificar de representación teatral, en la que Teucro jalea con sus comentarios en aparte la actuación de Fabio, que es quien asume el peso de la farsa («Bueno vas, Fabio», v. 1006; «De perlas vas de esa suerte», v. 1009; «¡Mal año para Sinón / que iguale con tu invención!», v. 1056-1057). Una de las pocas intervenciones de Teucro, en la que bautiza a las dos supuestas hermanas de Ricardo como Caritania y Fieliseda, incide en la comicidad del cuadro y le hace murmurar para sí: «¡Milagro fue no reírme!» (v. 1110), en claro indicio de que los personajes se desdoblán en espectadores de su propia representación. Lo que Fabio y Teucro “teatralizan” con más pena que gloria es una arquetípica historia de príncipe viajero desaparecido que a la postre resulta no hallarse demasiado lejos de la verdad del caso. El breve y no muy convincente intento de Fabio de describir Atenas sin haber puesto jamás un pie en ella, en vacilante reguero de tópicos para salir del paso, incluye una descripción de los tipos humanos que no puede sino recordarnos a las figuras básicas de cualquier comedia: «Hay [...] muchas damas, / mucho galán y mucho viejo grave» (vv. 1340-1342).²⁰ Con esta divertida escena, Lope permite a los espectadores una mirada de segundo grado sobre la acción de la obra, mirada que se proyecta sobre los mecanismos más trillados de la comedia del tiempo, y por lo tanto más fácilmente reconocibles.

18. Resulta muy pertinente a nuestros propósitos el siguiente comentario de Hornby [1986:85]: «where the play within the play was a device for exploring existential concerns, and the ceremony within the play a device for exploring social concerns, role playing within the role is a device for exploring the concerns of the individual».

19. La moda griega se describe así: «El vestido miden / hasta la planta [...] / y de varias colores le dividen» (vv. 987-989), y más adelante se dice que Teucro lleva «ropas largas y un turbante» (v. 1532).

20. Uso el término *figura* —como antes y después el de *rol* o el de *función*— de acuerdo con la cuidadosa e iluminadora clasificación de Couderc [2006].

Una representación tan desmañada no podía abandonar las tablas entre aplausos. Un suspicaz Severo no tarda en percatarse de que el supuesto embajador está, por decirlo en términos retórico-dramáticos, fuera de su decoro («Bajamente / habla este griego para noble gente», vv. 1346-1347), y lo arrincona a base de preguntas que un desbordado Fabio a duras penas puede responder. En cuanto este empieza a vacilar, Teucro es presa del pánico y huye de escena, dejando a su compañero en evidencia, rota la ilusión que habían creado. Obligado a confesar el engaño, Fabio lo hace en los siguientes términos: «Digo que ayer tomamos de memoria / cuanto hoy has visto que tenemos hecho. / Ricardo nos lo ha dado por escrito» (vv. 1392-1394) y les ha pagado un doblón por «esta invención» (v. 1367). El sabor teatral de estos versos no requiere comentario.

Descubierto el tinglado, Camila, que se había encaprichado de Ricardo, monta en cólera y ordena encerrarlo en la cárcel, donde lo deja a la espera de una sentencia que se anuncia ejemplar. La escena que Lope introduce a continuación, casi en el centro exacto de la obra (vv. 1579-1662), es gratuita desde el punto de vista de la fábula, puesto que la acción principal no avanza y no se producen nuevas revelaciones. Se trata de un núcleo dramático en buena medida autónomo, una pequeña pieza dentro de la obra en la que la atmósfera metateatral —aquí, con efluvios picarescos— sigue bien presente.²¹ Ricardo es recibido en la prisión por los hampones Otavio, Leonido y Melampo, que hacen gala de un exacerbado —y cómico— sentido de la honra: «¿Somos algunos guillotones / de calabozo podrido / cuyas espaldas han sido / sacrificadas a azotes?», dice Melampo ante la oferta de Ricardo de darles unas monedas (vv. 1599-1602). Los criminales escrutan al nuevo recluso para saber cuál es su condición y determinar lo que pueden obtener de él. Las ropas que lleva —sabemos que mejores que las que gastaba— les hacen concebir esperanzas, pronto defraudadas, y su reacción consiste precisamente en despojarlo de sus vestiduras: «Ea, desnude, / pues tan bajamente acude / y de quien es desengaña» (vv. 1608-1610). A cambio le entregan «un colete y calzones pícaros», como especifica la acotación (1654*Acot*), en lo que constituye el enésimo ejemplo del uso de la indumentaria como expresión simbólica de la posición social. No se pierda de vista la similitud entre este expolio-degradación y el que ha sufrido Jacinta pocos versos antes (vv.

21. Sobre la presencia de cuadros pseudoentremesiles en el teatro de Lope pueden verse los casos que aportan Serralta [2013] y, ahora, Restrepo [en prensa], con cumplida bibliografía sobre la cuestión.

1226-1230), en un paralelo que iguala la suerte de los dos protagonistas y dibuja el cauce común de sus destinos. Aunque el cuadro presenta ribetes convencionalmente realistas (los robos, extorsiones y amenazas propios de las cárceles, las burlas crueles, las referencias a tormentos y galeras), tales elementos se pintan con deliberado trazo grueso, de tono farsesco.²² Decíamos que el episodio carece de importancia para la trama, pero la tiene, y mucha, para los mecanismos metateatrales.

El modo como el teatro se apodera de espacios y acciones colectivos sigue apreciándose en el tercer acto, de manera muy marcada en su arranque. Lope distribuye la acción de la última jornada en un solo cuadro, un espacio único que nunca queda vacío, en el que van acumulándose personajes y donde se producen las revelaciones de identidad que permiten alcanzar la conclusión deseada. El espacio en cuestión es una sala de la cárcel habilitada para que la reina Camila dicte justicia acerca de los presos que allí se custodian. El estatismo espacial, la construcción en sarta, repetitiva (los casos son presentados por un relator, los presos intervienen brevemente si lo hacen, la Reina dicta sentencia y se pasa al caso siguiente), y la presentación misma de un monarca en el acto de impartir justicia en audiencia pública hacen énfasis en el carácter ritual de lo que se muestra sobre las tablas.²³ Hay que decir que un episodio de este tipo no es una rareza en la comedia española de finales del siglo XVI: sin movernos de la colección Gondomar, puede encontrarse en la jornada segunda del drama anónimo *Los vicios de Cómodo* (Real Biblioteca, ms. II-463), obra que con toda probabilidad es anterior a la de Lope, pues está segmentada en cuatro jornadas. Es razonable pensar que los espectadores de *Las burlas de amor* percibirían la audiencia de la reina Camila como una situación hasta cierto punto convencional —o al menos conocida—, y por ello mismo capaz de generar distancia y cargarse de significación metateatral, como ocurre con otros momentos de la comedia.

Desde los primeros versos de la última jornada, Lope subraya el trasfondo espectacular de lo que se va a mostrar. La acción se retoma con el capitán Livio y el

22. En el repertorio lopeveguesco anterior a 1598 hay otros paralelos posibles, aunque resulta especialmente tentador pensar en *Los locos de Valencia* (h. 1595), comedia en la que los protagonistas Erífila y Florianio resguardan su identidad bajo pobres sayos de loco, que sustituyen a las ropas que los identifican como dama y galán de no bajos orígenes. Aunque escapa a los límites de estas páginas, la asociación entre espacios de custodia y represión como la cárcel y el manicomio es asunto digno de estudio, a la zaga de las investigaciones ya clásicas de Foucault [1961 y 1975].

23. Como recuerda Hornby [1986:53], la diferencia entre ritual y teatro estriba en que, en este, «there is always an emphasis on plot, in some sense [...]. Ceremony, on the other hand, is never plot oriented».

alcaide Telemo en escena, en el acto de determinar la organización del espacio y el modo como tiene que discurrir la vista, de la misma manera que un *autor de comedias* establecería la dinámica espacial de una representación: «...en esa sala que responde / a la puerta que sale a tu aposento / estarán los estrados de la Reina, / y por aquel postigo, con silencio, / irán saliendo, del primero al último, / todos los presos que la cárcel tiene» (vv. 2014-2019). Que Lope escoja empezar así es una sutil declaración de intenciones. La escena se desdobra: el público contempla a un actor que señala unos espacios —los del corral— susceptibles de adoptar un referente distinto en cada función, mientras en el plano de la ilusión ocurre algo parecido, pues se atribuyen funciones ocasionales a una serie de espacios de la cárcel, para adecuarlos a su sobrevenida y pasajera condición de sala de audiencia. Además, en el diálogo entre alcaide y capitán se recalca que tanto el espacio como el día escogidos («solo me espanto que esta real visita / se haga fuera del alegre día / que cumplen años nuestros reyes», vv. 2025-2027) son anómalos. Al igual que en el teatro, los medios disponibles se adaptan a los fines y el objetivo principal es que la «representación» transcurra con eficacia y éxito. La fuerza ritual —teatral— que tiene una vista pública impregna de algún modo lo que queda de la obra (como se ha dicho, el espacio no cambia en todo el acto), sugiriendo al público que la resolución de la comedia es otro “caso” más, un dilema en el que los distintos personajes que aparecen con revelaciones son testigos de descargo de los dos protagonistas, esto es, de su identidad y de la legitimidad y nobleza de sus aspiraciones.²⁴

No hay asideros textuales en la obra para sostener que la asociación entre impartición de justicia y representación teatral quiera dar a entender, por parte de Lope, que los actos del poder son efectivos porque son espectaculares. Probablemente no sea el caso aquí, pero hay que abundar en la insistencia del dramaturgo en señalar, mediante la dramatización, la (conflictiva) correspondencia entre representar y ser. Parece legítimo sugerir que *Las burlas de amor* es un primer paso relevante en esa dirección, una preocupación creciente, algo a lo que Lope, en su constante práctica teatral, acabará llegando. A principios del reinado de Felipe III, en *El bautismo del príncipe de Marruecos* (h. 1601-1603), pone en escena la conversión de Muley Jeque al cristianismo como el resultado directo de la impresión que le causa

24. Para la idea del teatro como puesta en escena de un problema a partir de una serie de movimientos (*moves*), a la manera de los juegos de estrategia, es fundamental el planteamiento ya clásico de Pavel [1985], que puede actualizarse, para el teatro barroco español, con Nitsch [2018:30-39].

el contemplar la procesión de la Virgen de la Cabeza en Andújar.²⁵ En cierto grado, el drama se abre a la posibilidad de que el milagro mismo sea la procesión, es decir, el espectáculo. Algunos años después, en *Lo fingido verdadero* (h. 1608), Lope reincidiría en la cuestión de forma explícita.²⁶

Como preámbulo a la sentencia de Ricardo se presentan cinco casos breves en los que Camila dicta justicia, con invariables acierto e ingenio. Conviene glosarlos mínimamente, pues no son ajenos a los asuntos que estamos resiguiendo. El primero es un caso de amor en el que el deseo de los dos enamorados (con rapto incluido de la joven por el galán) es perseguido ante justicia por el padre de ella. La Reina dictamina que, dado que existe amor entre los dos y la boda es segura, no hay nada que castigar, con lo cual el amor se antepone al honor (sangriento), a diferencia de lo que ocurrirá muchas veces en el teatro posterior. El segundo caso, de tonos más oscuros, supone un giro irónico en el modo esperable de proceder de un juez: el parricida Arcelo y su amante hechicera, cómplices del asesinato de la mujer del primero, son condenados... a casarse, castigo que Camila juzga superior a la muerte, por el tormento que conllevará para los dos: «ella temerá al traidor / cuando por otra le acabe, / y él, viendo que hechizos sabe, / tendrá ese mismo temor» (vv. 2254-2257). En el centro de las cinco historias se encuentra, mucho más leve, la de Tancredo, bribón gracioso, falso estudiante y ladrón de melones. Es significativo que este personaje se presente, aunque sea en un verso solo, como una criatura de identidad variable, hecha incluso de contrarios: «Soy hombre de buen humor, / soy reo, soy relator» (vv. 2264-2265), en una salida bufonesca que, a estas alturas, se tiñe inevitablemente de metateatralidad. El cuarto delito es el de Luceo, y aquí la situación podría subir de gravedad, puesto que ha robado y destruido una imagen —un «trofeo», v. 2281— del abuelo de Camila. Al saber esta que se ha debido a que tenía frío y necesitaba leña, entiende que la grandeza de un monarca se sostiene en la fama póstuma, y esta no se ve menoscabada por un hecho fortuito como el que le toca juzgar. El último preso, que lleva el revelador nombre de Polifemo, es un *alter ego* de Lope (el nombre de Belardo, sin conexión con el poeta, se emplea aquí en uno de los secundarios) que ha

25. Para este drama, con variable atención al aspecto aquí indicado, véanse Romanos [1999], Pedraza Jiménez [2001] y Pontón [2012].

26. La bibliografía sobre *Lo fingido verdadero* es merecidamente extensa, aunque no toda memorable. Lo esencial puede verse decantado, con interesantes aportaciones propias, en Giuliani [2017], el más reciente editor de la obra.

acabado en la prisión por un episodio amoroso en el que «...después de muchos celos / le ha escrito muchos libelos» (vv. 2299-2300) a su amada. Lope, a través de su criatura Camila, se dicta a sí mismo una sentencia más favorable que la que le cupo en suerte: «Toda es pasión amorosa» (v. 2304), y por lo tanto nada serio, a la manera de las burlas de amor de la comedia. Si el primer episodio, como parece, trasluce el rapto de Isabel de Urbina, la escena en sarta queda entonces abrazada por los ires y venires amorosos del Lope veinteaño, en lo que no deja de ser otra manifestación del juego entre verdad y teatro que articula la comedia.²⁷

Tras estos casos llega el turno de Ricardo, al que Camila desea condenar a muerte «por rey falso» (v. 2327). En ese punto, el reo se allana a la voluntad regia y se resigna a su suerte, con palabras enigmáticas que encierran una verdad que se revelará en breve: «...No estoy / para que vuelva por mí, / porque no fui lo que soy / ni ya seré lo que fui» (vv. 2355-2358). «Hasta el hablar es enima, / confusión y variedad», se exclama Camila (vv. 2362-2363). Es de notar que Ricardo, a diferencia de otros protagonistas masculinos del Lope inicial, carece de componente heroico: jamás recurre a la fuerza y ni siquiera muestra la torrencial energía de esos personajes, líderes natos y más poderosos que sus propios sueños (Garcilaso en los *Hechos*, Sancho-Rugero en *Los donaires de Matico*, Gomel en *El hijo de Reduán*, Ursón y Valentín en la obra homónima, Belardo en *El ganso de oro*, Bernardo en *El casamiento en la muerte*, etc.). Ricardo es, a lo sumo, un urdidor de tramas, y en lo fundamental se conduce como un sujeto pasivo, que ve cómo los acontecimientos —negativos o positivos— se le imponen.

En los quinientos versos que restan para que concluya la comedia, Lope acumula revelaciones sobre la identidad de los protagonistas (y de algunos de los que los rodean) que van a remediar el enredo y restituir el equilibrio sentimental y político inicial. Este proceso, cifrado en cinco agniciones sucesivas y complementarias, se ha iniciado de hecho al final del acto segundo, cuando Severo se entera, por boca de Belardo, de que Ricardo es «de un rey el heredero hijo» (v. 1936), en confesión incompleta que capta el interés del público y lo mantiene en vilo a la espera del último acto. No es necesario explicar la cadena de anagnórisis; bastará con señalar que no solo Ricardo y Jacinta son mucho más de lo que creen o sospechan, sino que

27. Para el contexto biográfico baste aquí con la ponderada síntesis y puesta al día de Sánchez Jiménez [2018:85-94].

también Belardo, Timbrio y Fronimo tienen un pasado distinto e ilustre, que en su caso no desconocen pero que mantienen oculto y que está asociado al de los dos protagonistas y al de los respectivos padres de estos, el duque de Atenas y el rey de Nápoles. Ningún personaje controla la totalidad de la información y cada cual puede aportar solo un fragmento a la restitución de la verdad de la historia. La visión completa, de conjunto, es el privilegio que Lope, como creador, se reserva para sí y desde donde mueve los hilos de la trama. Con las revelaciones y los reencuentros se abandonan, junto a las falsas identidades de rústicos o peregrinos, los nombres por los que hemos conocido a algunos personajes: Timbrio resulta ser Lucio Floro; Fronimo, Floriano; Belardo, Teofilo.

El amor de Ricardo y Jacinta, así, es posible por darse entre iguales. Ninguno es un impostor —no hay, pues, culpa, sino ignorancia—, y sus deseos se ven recompensados con un matrimonio que, de paso, sella la comunidad de intereses entre Atenas y Nápoles. Como colofón, y según las apresuradas convenciones del reparto final de premios, Severo recibe el galardón que le había prometido su rey y alcanza a ser el marido de Camila, unión al cabo también por amor, aunque este aspecto haya sido arrumbado por Lope en el acto primero. La figura del secretario (en el sentido de regente o primer ministro), casi siempre pretendiente frustrado o avieso conspirador, logra aquí un premio cuyas implicaciones más revolucionarias (el ascenso a la condición de futuro rey consorte) no son objeto de la obra. Pero Lope, que nunca olvidaba nada y todo lo recogía, sabrá darle dimensión de conflicto central veinticinco años más tarde en *El perro del hortelano* (h. 1613): en ese caso será también una “burla de amor”, una impostura, una falsa asignación de identidad urdida por el gracioso Tristán (también con un disfraz de griego por medio) lo que resuelva el problema y allane el camino a Diana y Teodoro.²⁸

¿Todo eran burlas de amor? ¿O al final se han tornado en veras, igual que lo fingido puede acabar siendo verdadero?²⁹ Cuando empiezan las revelaciones, la reina Camila se resiste a creer lo que oye: «Si verdaderos fuesen / los casos de Jacinta y de Ricardo, / bien sé que no hubiesen / sucedido jamás» (vv. 2540-2543); algo más abajo, siente que el suceso tiene demasiadas facetas: «de mil colores se me vuelve y muda» (v. 2579). Nótese bien: un personaje teatral afirma que la historia de la que

28. Sobre esta cuestión, véanse Hernández Valcárcel [1993] y Río Parra [1999].

29. Lo dice Jacinta: «a veces burlas se tratan / que veras suelen volver» (vv. 1775-1776).

forma parte es excesiva e inestable. Puede interpretarse como mero recurso de Lope para taponar la brecha de inverosimilitud de la comedia, pero también puede atribuírsele un sentido irónico, como reconocimiento de la esencial superchería y artificiosidad de todas aquellas inveteradas historias de hijos perdidos y hallados, hermanos separados y reunidos, y destinos felizmente restituidos.³⁰

Por si ello no bastara, la obra concluye con una escena colectiva en clave de farsa. Lope lo indica en los siguientes términos (si es que la acotación, tal como nos ha llegado, es suya): «Saldrán de la cárcel algunos, los que más pudieren, de presos, de figuras graciosas» (2815Acot). Este final, como ocurre con tantos elementos en *Las burlas de amor*, presenta cierta ambivalencia: por una parte los nobles, acabadas ya sus cuitas, recuperados sus nombres verdaderos y restituidos al lugar que por nacimiento les pertenece, ingresan en una convencional felicidad sin tiempo, sin cambios ni sombras; por otra, los delincuentes, redimidos de sus penas por el poder (las sentencias de la reina Camila) y por las ceremonias que son privativas de este (el indulto que suele acompañar a unas dobles bodas reales), celebran su recién adquirida libertad por el ancho mundo que se abre justo donde acaba el escenario, en una decisión final que concentra en el tablado a todos los actores de la compañía, para mostrar al público la comunidad de intereses y de beneficios que atraviesa a toda la sociedad cuando está regida desde arriba.³¹ El desfile de presos alegres resulta una forma más, ahora sí la última, de acentuar el carácter imaginativo y lúdico de lo que se acaba de presenciar, su naturaleza eminentemente teatral: las burlas de Lope.

Gran espectador de los corrales y de la vida que bullía en ellos, Lope de Vega supo utilizar de manera sagaz y renovadora los mecanismos que le brindaba la tradición previa para explorar sus posibilidades, ensancharlas sin incurrir en el tedio de la repetición y asegurarse un lugar hegemónico en el prometedor universo del naciente teatro comercial. El recurso a las identidades ocultas y su desvelamiento, característico de la comedia de todos los tiempos, y que podía encontrar en modelos

30. Ya en el primer acto, en significativo soliloquio, justo después de saber —aunque en ese momento sea una invención— que Jacinta es hermana de Camila, Ricardo se expresa así: «¡Si viniera, como voy, / de Bolonia, imaginara / que el arte mismo causara / a questo enredo en que estoy!» (vv. 699-702). El “arte” al que se refiere es la quiromancia, que está interesado en aprender y sobre la que se insiste en más de una ocasión (vv. 693, 1542, 1951, 2575). Es fácil asociar esta referencia a los poderes mágicos del teatro.

31. Pueden verse algunas consideraciones de calado ideológico sobre el papel de las multitudes en el teatro de Lope, a partir de la comparación con Shakespeare, en Kirschner [1991].

latinos e italianos, o en las obras de la generación que lo había precedido, de Lope de Rueda en adelante, se convierte en sus hábiles manos en un recurso casi inagotable, que le permite explorar, a través de piezas con sustratos afines pero nunca idénticas, los recovecos y posibilidades de ese mecanismo y del tema que lo acompaña. Comedia palatina de manual, *Las burlas de amor* es una de entre esas piezas, una más de las que constituyeron su primera apuesta y le granjearon el entusiasmo del público. No es, como queda dicho y comprobado, la más destacada desde el punto de vista del enredo mismo y su resolución. Pero lo que la aleja del anquilosamiento y la irrelevancia, y la convierte en interesante a nuestros ojos, es la decisión que tomó Lope de acentuar la similitud entre lo que les ocurre a los personajes y lo que ven los espectadores: entre el mundo de la ficción dramática y el hecho teatral mismo; entre la historia que se cuenta en las tablas y lo que sucede *realmente* y siempre sobre ellas (actores, disfraces, la función teatral como acto social). Y así alcanza sus objetivos: contar una historia más, la enésima, a partir de patrones de probada eficacia y que el público va a reconocer inmediatamente; hacerlo con elementos distintos a los de otras historias (ajenas o propias); profundizar en algunos temas que sin duda le atraían a título personal y atraían también a su público; someter el honor al amor, el poder al deseo; impregnar todo ello de teatro sin ser declaradamente metateatral, mostrando, por el hecho mismo de *ser* una obra de teatro, la capacidad que este tiene de revelar las convenciones de representación de algunas actividades de la vida, como la condición social o la justicia. Esta suma de elementos es fruto de una práctica sostenida y de una sensibilidad excepcional para captar los gustos de un público en formación y llevarlo de las riendas. Quizá sea por ello por lo que no hay cimas en el teatro temprano de Lope: la continuidad y la ligera variación dentro de esa continuidad, como facetas de un mismo cuerpo, cuentan mucho más que las aportaciones categóricas, definitivas, susceptibles de clausurar caminos y de cerrar con ello las puertas a nuevas manifestaciones del mismo tenor. Su mirada no aspira a ser definitiva. Y al mismo tiempo no hay una sola pieza de juventud que esté exenta de brillos y de ángulos de interés, como demuestran estas estupendas *Burlas de amor*, cuya supervivencia, con sus valiosas enseñanzas, debemos al fervor coleccionista de don Diego Sarmiento de Acuña.

BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Lionel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, Hill & Wang, Nueva York, 1963.
- ANTONUCCI, Fausta, «Lectura de *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, al cuidado de L. Gómez Canseco, Real Academia Española, Madrid, 2014, vol. compl., pp. 182-194.
- ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Giardini, Pisa, 1989.
- ARATA, Stefano, «*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, LIV (1992), pp. 9-112.
- ARATA, Stefano, *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, eds. F. Antonucci, L. Arata y M. del V. Ojeda, Edizioni ETS, Pisa, 2002.
- ARTELOPE, *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, dir. J. Oleza, Universitat de València, en línea, <artelope.uv.es>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.
- BADÍA HERRERA, Josefa, *Los primeros pasos en la «comedia nueva». Textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2014.
- CANAVAGGIO, Jean, «Teatro y comediantes en el Siglo de oro. Algunos datos inéditos», *Segismundo*, XII (1976), pp. 27-53.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», *Anuario de Estudios Filológicos*, XIV (1991), pp. 75-96.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, *Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro*. Universidad de Extremadura, Cáceres, 1995.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «Diez calas en el amor en el teatro del primer Lope», en *Amor y erotismo en el teatro de Lope. Actas de las XXV Jornadas de teatro clásico (Almagro 9, 10 y 11 de julio de 2002)*, eds. F.B. Pedraza y R. González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, pp. 235-250.
- CARRASCÓN, Guillermo, «Disfraz y técnica teatral en el primer Lope», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 121-136.
- COUDERC, Christophe, *Galanes y damas en la comedia nueva*, Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt-Madrid, 2006.

- DIXON, Victor, «*Lo fingido verdadero* y sus espectadores», *Diablotexto*, IV-V (1997-1998), pp. 97-114.
- EGGINTON, William, *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*, State University of New York Press, Albany, 2002.
- FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre*, Droz, Ginebra, 1996 (orig. 1981).
- FOUCAULT, Michel, *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, Union Générale d'Éditions, París, 1961.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, París, 1975.
- GARROT ZAMBRANA, Juan Carlos, «Métathéâtre, préface», en *Métathéâtre. Théâtre dans le théâtre et folie*, ed. J.C. Garrot Zambrana, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Tours, 2010, pp. 1-30, en línea, <<https://sceneeuropéenne.univ-tours.fr/regards/metatheatre>>. Consulta del 28 de diciembre de 2019.
- GIULIANI, Luigi, «Prólogo» a *Lo fingido verdadero*, en Lope de Vega, *Comedias. Parte XVI*, coords. F. d'Artois y L. Giuliani, Gredos, Barcelona, 2017, t. II, pp. 737-756.
- GLENN, Richard F., «The Loss of Identity: Towards a Definition of the Dialectic in Lope's Early Drama», *Hispanic Review*, XLI (1973), pp. 609-626.
- GÓMEZ, Jesús, «Alusiones metateatrales en las comedias de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXIX 277 (1999), pp. 221-247.
- HERMENEGILDO, Alfredo, Javier RUBIERA y Ricardo SERRANO, «La metateatralidad en el teatro de los Siglos de Oro: introducción», *Teatro de Palabras*, V (2011), pp. 9-16, en línea, <<https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html>>. Consulta de mayo de 2019.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, María del Carmen, «El tema de la dama enamorada de su secretario en el teatro de Lope de Vega», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1993, pp. 481-494.
- HOMAN, Sidney, *When the Theater Turns to Itself: The Aesthetic Metaphor in Shakespeare*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1981.
- HORNBY, Richard, *Drama, Metadrama, and Perception*, Bucknell University Press-Associated University Presses, Lewisburg-Londres y Toronto, 1986.
- KIRSCHNER, Teresa J., «The Mob in Shakespeare and Lope de Vega», en *Parallel Lives. Spanish and English National Drama, 1580-1680*, eds. L. y P. Fothergill-Payne, Bucknell University Press-Associated University Presses, Lewisburg-Londres-Toronto, 1991, pp. 140-151.

- KIRSCHNER, Teresa J., *Técnicas de representación en Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1998.
- LIPMANN, Stephen, «Metatheater and the Criticism of the *Comedia*», *Modern Language Notes*, XCI (1976), pp. 231-246.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968 (orig. 1940).
- NITSCH, Wolfram, *El teatro barroco como campo de juego*, Reichenberger, Kassel, 2018 (orig. 2000).
- O'CONNOR, Thomas A., «Is the Spanish *Comedia* a Metatheater?», *Hispanic Review*, XLIII (1975), pp. 275-289.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III 1-2 (1981), pp. 153-223.
- OLEZA, Joan, «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del arte nuevo», *Edad de Oro*, XVI (1997), pp. 235-251.
- PAVEL, Thomas, *The Poetics of Plot: The Case of English Renaissance Drama*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Ecos de Alcazarquivir en Lope de Vega: *La tragedia del rey don Sebastián* y la figura de Muley Xequé», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español*, eds. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Universidad de Granada, Granada, 2001, pp. 591-605.
- PONTÓN, Gonzalo, «Prólogo» a Lope de Vega, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, en *Comedias. Parte XI*, coords. L. Fernández y G. Pontón, Gredos, Madrid, 2012, t. II, pp. 793-821.
- PRESOTTO, Marco, «Vestir y desvestir: apuntes sobre la indumentaria en la dramaturgia del primer Lope de Vega», *Annali di Ca' Foscari*, XXXIV 1-2, 1995, pp. 365-383.
- REICHENBERGER, Arnold G., «A Postscript to Professor Thomas Austin O'Connor's Article on the *Comedia*», *Hispanic Review*, XLIII (1975), pp. 289-291.
- RESTREPO, Santiago, «Algunos apuntes sobre entremeses incrustados en la comedia lopesca», en prensa.
- RÍO PARRA, Elena del, «La figura del secretario en la obra dramática de Lope de Vega», *Hispania*, LXXXV (2002), pp. 12-21.
- ROMANOS, Melchora, «Felipe II en la *Tragedia del rey don Sebastián y el bautismo del príncipe de Marruecos* de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XVIII (1999), pp. 177-191.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.
- SERÉS, Guillermo, «Consideraciones metateatrales en algunas comedias de Lope de Vega», *Teatro de Palabras*, V (2011), pp. 87-117, en línea, <<https://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html>>. Consulta de mayo de 2019.
- SERRALTA, Frédéric, «En torno a unos entremeses insertos en tres comedias de Lope (*El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *La villana de Getafe* y *El tirano castigado*)», en *Comedia burlasca y teatro breve del Siglo de Oro*, ed. A. Bègue, C. Mata y P. Taravacci, EUNSA, Pamplona, 2013, pp. 229-240.
- THACKER, Jonathan, *Role-Play and the World as Stage in the «comedia»*, Liverpool University Press, Liverpool, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las burlas de amor*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1916, vol. I, pp. 39-73.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las burlas de amor*, en *Comedias, II*, ed. J. Gómez y P. Cuenca, Biblioteca Castro-Turner, Madrid, 1993, pp. 551-638.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las burlas de amor*, ed. de G. Pontón para el proyecto *Gondomar Digital*, en preparación.
- WEBER DE KURLAT, Frida, «Hacia una sistematización de los tipos de comedia de Lope de Vega», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, eds. M. Chevalier, F. Lopez, J. Perez, N. Salomon, Université de Bordeaux, Burdeos, 1977, t. II, pp. 867-871.
- ZOPPI, Federica, «La reflexión “meta”: una comparación entre los mecanismos irónicos de la comedia áurea y del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XLIX (2017), pp. 35-58.
- ZUGASTI, Miguel, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el teatro del Siglo de Oro», *Cuadernos de Teatro Clásico*, XXXI (2015), pp. 65-102.