

LA CONSTRUCCIÓN METATEATRAL DE
LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN DE CALDERÓN

THE METATHEATRICAL CONSTRUCTION OF
CALDERÓN'S *LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN*

Ariel Núñez Sepúlveda

<https://orcid.org/0000-0003-1580-3394>

Universidad de Navarra

Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO)

Campus Universitario, s. / n.

31009 Pamplona

ESPAÑA

anunez.5@alumni.unav.es

Resumen. El artículo ofrece un estudio de la dimensión metateatral de la comedia palatina de Calderón *Las manos blancas no ofenden* (c. 1640). Tras algunas definiciones teóricas, se analiza la estructura del texto mediante el examen de los diversos procedimientos metateatrales presentes en él, y se utilizan, además, nociones como la técnica del disfraz, el «conocimiento superior del público» y la «ironía dramática». A partir de eso, se propone una estratificación de la obra en cuatro niveles de representación y simulación. Finalmente se señalan los efectos especulares que produciría la comedia en el contexto de su representación coetánea.

Palabras clave. *Las manos blancas no ofenden*; Calderón de la Barca; metateatro; disfraz; comedia palatina.

Abstract. The paper offers a study of the metatheatrical dimension of Calderón's «comedia palatina» *Las manos blancas no ofenden* (c. 1640). After some theoretical definitions, the structure of the text is analyzed through the examination of several metatheatrical devices and the use of notions such as the technique of disguise, the «superior audience awareness» and «dramatic irony». Based on that, it is proposed a stratification of the play in four levels of representation and simulation. Finally, the specular effects that the comedy would produce in the context of its contemporary representation are pointed out.

Keywords. *Las manos blancas no ofenden*; Calderón de la Barca; metatheatre; disguise; «comedia palatina».

«Singular», «atípica», «anómala» y «compleja»¹: así ha sido calificada en diferentes ocasiones, y no sin razón, la comedia palatina calderoniana *Las manos blancas no ofenden*. Para Cruickshank, eximio estudioso del dramaturgo, la obra constituye «una de las comedias más inteligentes de Calderón»². Y es que, en efecto, la deliciosa trama de la pieza, el virtuosismo con que se emplean y conjugan sofisticados recursos dramáticos, los insospechados giros de su desarrollo argumental, los originales e inusitados personajes que exhibe y, en suma, su madura factura teatral, justifican de sobra aquellos juicios de valor. La notable calidad de la obra también se comprueba advirtiendo la positiva recepción que tuvo en el mismo siglo xvii, de la que da cuenta tanto el considerable número de representaciones registradas³, índice significativo de su éxito sobre las tablas, como la interesantísima parodia entremesil de la que fue objeto, *Las manos negras*⁴, compuesta por Francisco Antonio de Monteser, muestra inequívoca de su popularidad coetánea. Pero a pesar del entusiasmo que despertó en su época, la posteridad fue menos benevolente y la comedia pasó un largo e inmerecido tiempo desatendida por la crítica. Esta situación, no obstante, se ha venido enmendando desde hace algunos años gracias al esfuerzo de varios estudiosos que han abordado diferentes asuntos de la pieza⁵ en un proceso de revalorización que se ha visto coronado con la reciente publicación de una rigurosa edición crítica efectuada por Casais Vila⁶.

¹ Martínez, 2014, p. 309; Casais Vila, 2019, p. 7; Fernández Mosquera, 2011, pp. 149 y 158.

² Cruickshank, 2011, p. 387.

³ Rodríguez-Gallego (2017, p. 139) y Casais Vila (2019, pp. 123-125) anotan las escenificaciones de la pieza en corrales y en palacio que la documentación teatral atestigüa.

⁴ Para un análisis comparativo entre la comedia y el entremés, ver Martínez, 2014.

⁵ Las principales temáticas de *Las manos blancas no ofenden* tratadas por la crítica han sido la presencia de los mecanismos del disfraz y la máscara (Caamaño Rojo, 2011; Reina Ruiz, 2011; Fernández Mosquera, 2011 y 2012); el travestismo y la sexualidad (Mason, 1985; Stroud, 2000; Chouza-Calo, 2017); la función de la música (Sanhuesa Fonseca, 2002); los problemas textuales de la pieza (Rodríguez-Gallego, 2017); y la forma que adquiere su comicidad (Fernández Mosquera, 2017).

⁶ Ya se contaba con una edición moderna de la obra realizada por Ángel Martínez Blasco, publicada en 1995 por Reichenberger; esta, no obstante, presentaba considerables deficiencias, particularmente graves en el estudio y la fijación textual de la comedia, cuestión que la edición de Casais Vila (2020) —por la que citaré la pieza— resuelve ampliamente.

En las páginas que siguen procuraré ahondar en una de las problemáticas que más visiblemente sobresale en *Las manos blancas no ofenden* y que, aunque ha sido notada en algunas oportunidades⁷, exige todavía una aproximación detenida: la insoslayable dimensión metateatral de la obra. La importancia de este aspecto puede vislumbrarse apenas uno se asoma a la intriga de la comedia: para enamorar a Serafina, princesa de Ursino, César, príncipe de Orbitelo, se disfraza de mujer asumiendo la identidad de una fingida criada, «Celia»; paralelamente, Lisarda, una noble dama de Milán, se viste de hombre para impedir que el amante que la ha rechazado, Federico, conquiste a la misma Serafina. El enredo de la pieza se complica aún más cuando Lisarda suplanta la identidad César para tomar el rol varonil, mientras que el verdadero César, simulando ser la criada Celia, se ve obligado a actuar como el «galán» de una comedia que habrá de representarse en el contexto de una mascarada cortesana celebrada para el cumpleaños de Serafina. Como es de esperar, toda esta enrevesada acción, marcada por la abrumadora presencia de disfraces, máscaras, fiestas y teatro, deriva en una caudalosa profusión de equívocos, engaños, simulaciones, *coups de théâtre*, peripecias imprevistas y efectistas anagnórisis, que acaba por orquestar un enredo desmesurado en el cual, como ya advirtió Arellano, «las fronteras de la ficción, de las múltiples ficciones, se hacen inasibles: un juego de fingimientos paradigmáticamente barroco»⁸. Para esclarecer y desentrañar cómo se estructuran esas «múltiples ficciones» conviene partir yendo más allá de la mera afirmación de la existencia del «teatro dentro del teatro» en la obra, a fin de determinar y precisar cuáles son los procedimientos específicos que organizan aquel «juego de fingimientos», y de qué manera aquellos operan tanto en el texto dramático como en la representación teatral, teniendo a la vista el contexto inmediato de composición y escenificación de la comedia.

La noción de «metateatralidad» aún puede resultar útil para este propósito, a pesar de que es verdad que, desde su aparición en la década de 1960, el término ha sido usado muchas veces de modo abusivo en el ámbito de los estudios del teatro del Siglo de Oro, empleado más como un comodín del discurso crítico que como una herramienta de análisis eficiente. Esto se debe, por un lado, a la vaguedad e imprecisión

⁷ Un análisis sobre este tema —desde una perspectiva diferente a la aquí planteada— se encuentra en Casais Vila, 2019, pp. 63–72.

⁸ Arellano, 1986, p. 73.

teórica con la que frecuentemente suele aplicarse el concepto⁹, y por otro lado, a la complejidad que entraña el propio fenómeno del teatro barroco hispánico, en general, y el calderoniano, en particular, tan rebosantes ambos de manifestaciones que fácilmente pueden subsumirse bajo el marbete de «metateatrales», pero que en realidad se expresan a través de un maremágnun de formas y recursos heterogéneos. Para sortear estos dos escollos, pues, se requiere partir de una concepción coherente y precisa de la metateatralidad que permita afinar el análisis. Sintéticamente puede denominarse como metateatral cualquier momento en el que el contenido del mensaje dramático de una obra —en cualesquiera de sus niveles semióticos— refiera o remita, *in parte* o *in toto*, a alguno de los elementos constitutivos de la comunicación teatral: el emisor, el receptor, el código, el canal, el contexto o el mensaje mismo en cuanto tal; esto es, respectivamente, el dramaturgo, el público, el arte literario y escénico, las condiciones materiales de la representación (actores, compañías, «autores», etc.), la escenificación o la propia obra que acontece¹⁰. De esta sumaria definición se desprende que no existe *una*, sino *varias* maneras por medio de las cuales un texto enuncia y subraya ante los espectadores —o lectores— su condición de representación, artificio, ficción literaria, espectáculo escénico, performance actoral o convención social. Así, pues, hay que entender la metateatralidad de una pieza como un grado variable, cuya extensión, relevancia o intensidad puede fluctuar considerablemente en función de los mecanismos que se utilicen, que pueden abarcar desde un breve parlamento hasta el conjunto de la estructura del texto.

⁹ Hermenegildo, Rubiera y Serrano han hecho hincapié en la constante y asistemática alteración de los «límites conceptuales» de la noción de «metateatro» desde que fue acuñada por Lionel Abel en 1963 (2011, p. 9). No es este el lugar para historiar el amplio desarrollo del concepto ni los problemas que ha tenido su aplicación en el hispanismo; para esos propósitos, ver el artículo y el acopio bibliográfico de Larson, 1992.

¹⁰ No pretende ser esta una definición taxativa ni concluyente, sino meramente operativa para el presente análisis. Sigo los postulados de Hornby, 1986 y Hermenegildo, 2002, con modificaciones y ajustes. Cabe señalar que a pesar de que existen cuantiosísimos trabajos sobre la metateatralidad en el ámbito hispánico del Seiscientos, aún hace falta un estudio global que, como ya reparó Couderc (2010, pp. 91-92), indague en la especificidad que adopta este fenómeno en la tradición aurisecular, tal como lo hizo Forestier con el caso del teatro francés (cit. en Couderc, 2010) o Calderwood con el teatro shakespeariano (cit. en Hornby, 1986). Empero, puede hallarse una visión panorámica en Andres-Suárez, 1997 y Sáez Raposo, 2011; y sobre el metateatro calderoniano, pueden consultarse Balestrino, 2011 e Iglesias Feijoo, 2020.

Aquellos mecanismos han sido delineados en diferentes tipologías de recursos metateatrales; no obstante, de las muchas propuestas, la elaborada por Hornby todavía parece ser la más productiva en cuanto a su rendimiento interpretativo¹¹, y por lo tanto de ella me serviré en lo que sigue, ponderando, eso sí, sus categorías a la luz de las particularidades de la tradición teatral barroca y la dramaturgia calderoniana. Y es que lo que se observa en *Las manos blancas no ofenden* es una sorprendente acumulación e imbricación de procedimientos metateatrales funcionando en tándem, que se van engarzando muy hábilmente con otros recursos dramáticos para terminar configurando un denso entramado de distintos *niveles de representación y simulación*. Se trata, en definitiva, de una «estructura abismada», que excede por mucho la simple tematización del drama al interior de la ficción y que, junto con propiciar un sentido abiertamente lúdico —propio de las comedias palatinas—, signa a la pieza como una obra clave para entender la trayectoria del teatro barroco de mediados del siglo xvii.

I. LA MULTIPLICACIÓN DE «NIVELES DE REPRESENTACIÓN» EN EL TEXTO DRAMÁTICO

Desde un punto de vista genérico, *Las manos blancas no ofenden* actualiza la morfología básica de la comedia palatina aurisecular: la acción central la protagonizan personajes aristocráticos estilizados que habitan un refinado universo cortesano localizado en una extemporánea y fantasiosa Italia septentrional. A estos rasgos —la ambientación de la ficción dramática en coordenadas espacio-temporales «exóticas» y el estatus nobiliario de los actantes principales— hay que añadir el empleo de una «artificiosa inverosimilitud teatral»¹², el despliegue de

¹¹ Cinco son los procedimientos metateatrales planteados por Hornby: «la obra dentro de la obra», «la ceremonia dentro de la obra», «la actuación de roles (o papeles) dentro de un rol», «las referencias literarias y a la vida real» y «la autorreferencia» (1986, pp. 29-118). Cada uno de estos tiene un diferente «degree of intensity» que «varies from very mild to an extreme disruption» (1986, p. 32). El estudioso formula estas categorías como dispositivos transhistóricos y no acotados solamente a un autor o un periodo de la historia del teatro; de ahí que resulte imperioso emplear estas nociones menos como estrechos moldes teóricos que como instrumentos de análisis, en cierto modo, heurísticos.

¹² Sobre esta noción, ver el ya clásico trabajo de Arellano, 1988. Fernández Mosquera, 2017, ha llamado la atención respecto a la exacerbada inverosimilitud que alcanza

una generalizada tonalidad lúdica y la ineludible temática amoratoria omnipresente en la fábula, cuyo predominio oblitera por completo el desarrollo de conflictos serios relacionados a la sucesión dinástica y la regencia política¹³. Estos últimos elementos, como ya se habrá advertido, son recursos más propios de la comedia de capa y espada, pero es que justamente el modelo palatino de la época de Calderón se caracteriza por compartir con aquel género unos resortes dramáticos sino idénticos, muy similares, al punto que la crítica reciente ha observado una verdadera «difuminación de contornos» entre ambas modalidades cómicas a partir del segundo cuarto del siglo xvii¹⁴.

Sin embargo, hay un motivo típico de la comedia palatina que destaca y despunta notablemente en esa actualización de la matriz genérica, y que en la arquitectura de *Las manos blancas no ofenden* adquiere un valor estructurante y no meramente incidental o episódico: el ocultamiento y la subsecuente alteración de la identidad de los protagonistas de la obra¹⁵. Específicamente este motivo se cristaliza mediante la utilización del disfraz en su variante de travestismo. Más aún, Calderón experimenta muy audazmente introduciendo no uno, sino dos travestidos en la comedia, César y Lisarda, con lo cual extrema y explota al máximo las posibilidades que ofrece la técnica del disfraz.

el enredo en *Las manos blancas no ofenden*, la cual, de acuerdo con el reconocido calderonista, daría origen a una «comicidad difusa o latente», es decir, un tipo de comicidad que «no está anclada a un personaje concreto, a unos versos particulares, a unas acciones definidas» y que «solo muy puntualmente puede resultar desbordante y provocar la carcajada» (2017, p. 678). Como veré más adelante, me parece que aquella «comicidad difusa» y el carácter lúdico de la pieza se explican mejor apreciando el «conocimiento superior de la audiencia» y la «ironía dramática» que atraviesan toda la obra.

¹³ Como se informa al comienzo de la comedia, Serafina heredó siendo muy joven el principado de Ursino tras la muerte de su padre, Alejandro, lo cual supuso la marginación de otro candidato al título principesco, Federico, que es precisamente primo y pretendiente de Serafina. La princesa, sin embargo, no puede gobernar *de facto*, sino que debe elegir un marido que regente Ursino. Estas problemáticas relacionadas al poder nobiliario quedan absolutamente eclipsadas por el juego amoroso, e incluso desde la segunda jornada y hasta el final de la comedia ni siquiera vuelven a mencionarse.

¹⁴ Oleza y Antonucci, 2013, p. 730. Ver también las lúcidas afirmaciones de Castro, 2016 y Arellano, 2017.

¹⁵ Oleza identificó como un «núcleo central» de la comedia palatina temprana de Lope —detectable también en el desarrollo posterior del género— la inserción de una «secuencia de ocultación de identidad»; esta secuencia seguía las siguientes etapas, aplicables también a *Las manos blancas no ofenden*: «desestabilización del orden —aventuras de la identidad oculta— restablecimiento del orden y recuperación de la identidad» (1986, p. 266).

Así, y como anotaba más arriba, César se viste de mujer y finge ser Celia, mientras que Lisarda toma el hábito de hombre usurpando la identidad de César, complicando con ello todavía más la intriga. Los dos jóvenes recurren al travestismo como parte de una ingeniosa estratagemata que les permite huir de sus hogares —Miraflor del Po y Milán, respectivamente— y emprender un viaje hacia la corte de Ursino, transgrediendo así las restricciones impuestas por Diana (madre de César) y Enrique Esforcia (padre de Lisarda). Se trata en ambos casos, claro está, de una rebelión de los *hijos* contra la ley y el orden de los *padres*, una transitoria insubordinación motivada por el deseo erótico que espolea a los dos personajes desde el comienzo de la comedia: el príncipe de Orbitelo se ha enamorado de Serafina y busca conquistar su favor, y por su parte la dama milanesa intenta recuperar el amor de Federico obstaculizando las pretensiones de este con la princesa ursinense. De tal modo, la metamorfosis de César y Lisarda produce la desestabilización del orden dramático primario y la apertura de la trama a la sucesión de lances que conforman el enredo, que solo se solucionan con la ulterior revelación de sus identidades originarias y la consecutiva restauración del orden roto a través de los consabidos matrimonios. Entre el enmascaramiento y el desenmascaramiento del príncipe y la dama, por lo tanto, se desenvuelven los conflictos dramáticos de la comedia, que además se disponen sobre dos ejes de acción sumamente integrados: el primero consiste en la competencia amorosa organizada sobre un esquema cuadrangular de galanes y damas (Serafina, Federico, César y Lisarda¹⁶), que moviliza las conocidas secuencias de galanteos y celos¹⁷; y el segundo eje funciona a partir de

¹⁶ Serafina se yergue como el centro de gravedad de este esquema, pues es el objeto de deseo explícito de Federico, simulado de Lisarda-César y disimulado de César-Celia, y es además el personaje que dirime *in extremis* los matrimonios, ya que ostenta la autoridad política para efectuarlo. Téngase en cuenta que a las relaciones amorosas de estas cuatro figuras se suman relaciones de parentesco: tanto César y Lisarda como Serafina y Federico son primos. Hay, por último, dos «galanes sueltos» en la comedia: Carlos y Fabio, cuya escasa presencia escénica y baja participación en la acción dramática los convierte en actantes prácticamente irrelevantes en el lance amatorio central.

¹⁷ Si bien son situaciones tópicas, no puede dejarse de lado el cariz ambiguo y sugerente que adquieren algunas escenas de galanteo en *Las manos blancas no ofenden*, justamente por la presencia de la inversión sexual que instala el disfraz, como ocurre, por ejemplo, en el cuadro de subrepticia declaración amorosa de César-Celia a Serafina (vv. 2760-2917); ahí se asiste a una ingeniosa contravención del código del galanteo, puesto

la mencionada desobediencia de los jóvenes contra la «instancia paterna»¹⁸, que deviene en la aparición de los esperados apuros que genera el código del honor, visibles sobre todo después del arribo de Enrique a Ursino a la mitad de la segunda jornada.

En suma, no cabe duda de que el disfraz sexual es el mecanismo dramático axial que vertebra de punta a cabo *Las manos blancas no ofenden*. Pero más allá de las tradiciones literarias de las que se sirve Calderón para delinear a sus dos travestidos —y las asombrosas innovaciones que incorpora respecto a esas mismas tradiciones¹⁹—, importa ahora analizar el procedimiento del disfraz desde una perspectiva metateatral, esto es, entendiéndolo como una «actuación de roles dentro de un rol». Cuando dentro de la ficción dramática un personaje se disfraza y asume una nueva identidad —enmarcada en un determinado rol²⁰—, que difiere de la que primariamente representa, está de hecho reproduciendo, duplicando y refiriendo a la situación fundamental del teatro en la que un actor, para precisamente construir la ilusión dramática en la puesta en escena, se viste y se apropia de una identidad distinta a la suya propia con el fin de figurar a un ente ficticio²¹. De tal forma, y excusando el juego de palabras, los personajes que se disfrazan *actúan como actores* al interior de la obra, y los actores que encarnan a esos personajes *actúan actuando*. Hay que considerar, no obstante, que la naturaleza de la «actuación» del personaje disfrazado —«actuación en segundo grado» puede llamársela— no es necesariamente *idéntica* a la performance que desarrolla el actor en el teatro, puesto que no siempre el fingimiento de la figura dramática implica la creación de una ilusión poseedora de un estatus literario para el resto

que el príncipe travestido no reproduce la virilidad tópica de los modos de conquista de los galanes al uso. Ver al respecto Chouza-Calo, 2017.

¹⁸ Ver Vitse, 1990, pp. 283-294.

¹⁹ Para un repaso de los antecedentes del travestismo masculino y femenino que informan a Lisarda y César, y la extraordinaria originalidad que reviste esta última figura, ver Canavaggio, 2000, Fernández Mosquera, 2012 y Casais Vila, 2020, pp. 29-40.

²⁰ Recorro a la noción de «rol» siguiendo la utilísimas propuesta «funcionalista» de Couderc, 2006, quien, criticando la tradicional concepción de los «personajes-tipo», señaló que «la Comedia nueva es [...] un teatro de papeles, o de roles, antes que de personajes» (2006, p. 45).

²¹ Según Hornby, la «actuación de roles dentro del rol» implica «a formal performance of some kind that is set off from the surrounding action» (1986, p. 49). En la misma línea, Pavis afirma que el recurso del disfraz «“sobreteatraliza” la representación dramática» (1990, p. 144).

de los personajes; este es el caso, por ejemplo, de los actantes que se disfrazan para consumir una burla o un mero engaño. Por lo mismo, el grado de metateatralidad de la «actuación de roles dentro de un rol» variará en virtud del tipo de simulación que el personaje efectúe.

Lisarda y César al travestirse de galán y de criada no realizan, en principio, una actuación que ostente al interior del mundo ficticio de la comedia un carácter literario; sin embargo, sí que es verdad que tanto sus situaciones dramáticas como la acción de cambiar sus apariencias se caracterizan a través de significativas referencias literarias. Así, antes de vestirse de varón, la dama milanesa justifica su empresa remitiendo a las historias de los libros: «a nueva fábula sea / mi vida asunto que, puesto / que de celosas locuras / están tantos libros llenos, / no hará escándalo una más» (vv. 677-681); y posteriormente Nise, criada de Lisarda, compara el enmascaramiento de su ama con el de don Quijote: «¿no basta / que de uno en otro disfraz / hoy de resucitar tratas / la andante caballería, / que ha mil siglos que descansa / en el sepulcro del noble / don Quijote de la Mancha?» (vv. 3369b-3375). César, por su parte, desde su primera entrada a escena identifica su experiencia vital con el famoso episodio de Aquiles travestido en Esciro²²; y luego, cuando su ayo Teodoro trata de convencer al príncipe de escapar de la «prisión» en la que vive para ir a Ursino a enamorar a Serafina ocupando los dones de su canto y belleza, ejemplifica su plan con la ariostesca historia de Angélica y Medoro (vv. 1118-1154). Estos intertextos, pues, subrayan la índole libresca y el cariz fantasioso de la metamorfosis identitaria de los dos personajes, con lo cual, si se quiere, sus trazas se «literaturizan».

Pero, en realidad, más importante que lo anterior es el hecho que los disfraces de César y Lisarda originan que en la estructura de la comedia se instaure un *segundo nivel de representación y simulación*, que se sobreañade al nivel primario en que cada actor representa un solo papel. Al asumir vicariamente un segundo rol, las acciones de los dos travestidos introducen un estrato más de información dramática: el público en todo momento sabe que la criada «Celia» en verdad es

²² Las damas de la corte del príncipe cantan la fábula de Aquiles, que, disfrazado de mujer, vive enamorado de Deidamia. Al oír la música, el propio César confirma el paralelismo entre él y el héroe mítico, Serafina y Deidamia, y Tetis (madre de Aquiles) y Diana (madre de César): «¡Ay de mí, triste —dice—, / que mi vida estas voces me repiten!» (vv. 751-752).

César, y que a su vez el «galán» que en Ursino dice ser César es ciertamente Lisarda; pero esta información la desconoce durante buena parte de la trama el resto de los personajes, o solo algunos de ellos son parcialmente conocedores de aquel secreto (Federico, por ejemplo, sí es consciente que su antigua amante finge ser César, no obstante ignora que el verdadero príncipe de Orbitelo es la nueva criada de Serafina). A este fenómeno Pfister denomina «conocimiento superior de la audiencia», esto es que los espectadores de la obra dominan permanentemente la información de los dos niveles de representación que instala el simulacro de los dos travestidos, con lo cual son capaces de observar desde el distanciamiento de un privilegiado atalaya las confusiones y equívocos que provocan las diferencias entre las perspectivas de conocimiento parcial de cada una de las figuras dramáticas²³. O dicho de otro modo, el texto le otorga al público el beneficio de ser siempre sabedor de quiénes son los disfrazados y quiénes son los engañados por el disfraz. De este «conocimiento superior de la audiencia» respecto a la verdadera identidad de los jóvenes travestidos resulta la eficacia cómica de otros recursos que posibilita la técnica del disfraz (o «actuación de roles dentro de un rol»): los continuos *quiproquo* (Serafina toma a Lisarda por César, Enrique busca a César pero se topa con Lisarda, etc.) y el *suspense* (la tensión que genera en los espectadores la inminencia de la revelación de la verdad).

Con la inserción de aquel segundo nivel de representación y simulación, que, como decía, incorpora un estrato adicional de información, se produce también una duplicación del sentido dramático que comunica la obra. Y es que a partir de la espectacular llegada de César y Lisarda ya disfrazados a la corte de Ursino hacia el final de la primera jornada —el primero zozobrando sobre un bajel y la segunda cayendo desde un caballo desbocado— se concatena una sucesión de secuencias teñidas de lo que, de nuevo con Pfister, bien puede calificarse como

²³ Efectivamente, el público es «the sole witness» del conocimiento incompleto que tiene cada personaje sobre los sucesos que ocurren en la ficción y, por ende, «is able to recognize the discrepancies between the levels of awareness in the individual dramatic figures», de manera que «what appears as confused chaos to the protagonists involved is in fact, as far as the audience is concerned, a geometrical pattern of complementary misunderstandings». En cualquier caso, es sabido que «the superior awareness of the audience and the inferior awareness of the dramatic figures» es un fenómeno constante en la comedia de todas las épocas (Pfister, 1993, pp. 50-51).

«ironía dramática»²⁴. En la medida en que el público es consciente de que Lisarda no es César, y que César no es Celia, todas las palabras y las acciones expuestas sobre la escena se abren a una segunda interpretación; una interpretación, por cierto, paradójica y contradictoria con el sentido literal primero, y que es accesible solamente para los receptores de la obra gracias a su «conocimiento superior». Esta forma de ironía comienza a funcionar apenas Serafina ve por primera vez a Lisarda «vestida de hombre» y a César «vestido de mujer» (acot. v. 1509), y exclama refiriéndose a los mismos: «no vi más *gallardo joven*; / no vi más *bella mujer*» (vv. 1513-1514, cursivas mías); el público, por supuesto, entendería la inversión sexual y sabría que detrás de ese «gallardo joven» hay realmente una mujer, y viceversa. De ahí en más el efecto irónico continúa operando hasta la anagnórisis final que soluciona los conflictos, y se sostiene sobre el doble sentido que ofrece la mayoría de las escenas que van ocurriendo en la corte de Ursino: Lisarda-César tiene que galantear a Serafina, quien es precisamente su rival amorosa y la causante de sus celos; César-Celia se ve obligado a servir de «tercera de amores» a Federico y Carlos, que paradójicamente son sus competidores en la conquista de la princesa; Serafina recurre como confidente de sus vacilaciones amorosas a quien justamente la pretende (César-Celia), etc. Incluso la dama milanesa y el príncipe de Orbitelo caen víctimas de su propia transfiguración identitaria debido a su mutuo desconocimiento: en una escena, Lisarda-César, para no ser descubierta por su padre, le pide ayuda a César-Celia, diciéndole: «pues, Celia, si tú me ayudas, / *imagina que eres dueño / de Orbitelo* (vv. 2542-2544, cursivas mías). El sentido irónico del pasaje es claro: el verdadero César es, de hecho, el dueño de Orbitelo (pero Lisarda no sabe que está frente a él). A este mismo fenómeno se refería Lope al

²⁴ Según Pfister, hay que distinguir la «ironía dramática» de las muy variadas formas de «ironía en el drama», pues mientras esta última se presenta como una mera figura retórica, aquella, en cambio, «refer to the ironic contradictions that are created when the internal and external communication systems conflict each other. This always happens whenever the superior awareness of the audience adds an additional layer of meaning to either the verbal utterance or the non-verbal behaviour of a figure on stage in such a way as to contradict or undermine the meaning intended by that figure» (1993, pp. 55-56, cursivas mías). Una conceptualización similar de la «ironía dramática» es expuesta por Pavis, para quien este procedimiento «es un principio estructural [...] que es experimentado por el espectador cuando percibe los elementos de la intriga que permanecen ocultos para el personaje y le impiden actuar con conocimiento de causa» (1990, p. 279).

explicar la «anfibología» en el *Arte nuevo*: «siempre el hablar equívoco ha tenido, / y aquella incertidumbre anfibológica, / gran lugar en el vulgo, porque *piensa / que él solo entiende lo que el otro dice*» (vv. 323-326, cursivas mías). Y esto es lo que ocurre en *Las manos blancas no ofenden*: la duplicación de los niveles de representación, posibilitada por el disfraz, fomenta una insistente «incertidumbre anfibológica» (o «ironía dramática») que haría las delicias del público al proporcionarles un distanciamiento desafectado y lúdico, propio de la vis cómica²⁵.

Pues bien, hasta este punto los efectos teatrales derivados del recurso del disfraz (ironía, *quiproquo*, *suspense*, equívocos, etc.) no se diferencian demasiado de cualquier comedia de enredo al uso que introduzca trastocamientos y ocultaciones de identidades. En verdad lo que acaba por extremar la complejidad de *Las manos blancas no ofenden* —aparte de la ingeniosa decisión de Calderón de incorporar a dos disfrazados de sexo opuesto (y uno fingiendo ser el otro)— es la inserción en la fábula de una fiesta de máscaras y la presentación de una comedia, dos elementos que ahondan la dimensión metateatral que define a la obra. Así, al inicio de la segunda jornada Clori y Laura, criadas de Serafina, le proponen a la princesa celebrar su cumpleaños con un festejo que tenga como espectáculo central el montaje de una comedia «de música, a usanza / de Italia» (vv. 1777-1778a), en la que además actúe haciendo el papel de galán la nueva criada de la corte, es decir, Celia-César. El príncipe travestido acepta gustosamente la propuesta de las meninas e incluso busca aprovechar esta oportunidad como un medio para declararle veladamente su amor a Serafina y revelar su identidad real. A partir de este momento, entonces, la «actuación de roles dentro de un rol» (el travestismo de César y Lisarda) empieza a engarzarse y complementarse con otros dos procedimientos metateatrales: «la ceremonia dentro de la obra» (la fiesta áulica de Ursino) y «la obra dentro de la obra» (la comedia interpretada por César-Celia).

El primero de esos mecanismos se pone en marcha cuando al interior de la ficción dramática de una pieza se figura algún acto convencionalmente ceremonioso (bailes, juegos, bautizos, liturgias, funerales, coronaciones, etc.) que constituya un espectáculo codificado

²⁵ Arellano ya notaba este efecto risible al indicar que «debía de resultar cómico oír a Lisarda, supuesto hombre, llamar a César, supuesta mujer, “Celia divina”; o al galán Federico llamarlo “Celia bella” despertando además los celos de Lisarda, que cree que César (Celia para ella) está enamorada de Federico» (1986, pp. 72-73).

preexistente en la sociedad, y que en cuanto actividad colectiva ritualizada y formalmente estructurada «is closely related to theatre via the medium of performance». Es patente que la representación de ceremonias en obras dramáticas es tan común que, como señala Hornby, «it becomes difficult to find a play *without* a ceremony in it of some kind»²⁶. Por lo mismo, el grado de metateatralidad de este recurso depende de la clase de espectáculo que entrañe la ceremonia en cuestión: cuanto más se aproxime a la teatralidad, tanto mayor será su efecto autorreflexivo. Distinto es el caso de la «obra dentro de la obra», sin duda el procedimiento metateatral más llamativo, reconocible y emblemático, y cuya frecuencia es muchísimo más escasa que el anterior. Este implica, naturalmente, la representación de una pieza dramática («obra enmarcada») dentro de la ficción de una obra que la engloba («obra-marco»). A pesar de la aparente sencillez de este recurso, las consecuencias que desata en la articulación del sentido del texto son mayúsculas, puesto que al engastarse una ficción dramática de segundo grado se origina un «desdoblamiento estructural» de la totalidad de la situación comunicativa teatral, que permite explorar y reflexionar sobre la naturaleza misma del drama²⁷.

La «ceremonia» y la «obra dentro de la obra» pueden funcionar de modo independiente, pero en *Las manos blancas no ofenden* se da la tesitura de que ambos procedimientos se acoplan perfectamente, ya que la comedia interior se enmarca en la fiesta de cumpleaños de Serafina durante la tercera jornada. Como queda dicho, aquella fiesta asume la específica fisionomía de una mascarada palaciega, que es caracterizada de la siguiente manera por el gracioso Patacón:

PATACÓN	La comedia de las damas es lo más nuevo que hay. Por esos jardines anda, que, como esta noche es, todo es tratar de las galas, los aparatos, las joyas y trajes que todas sacan. [...] y como aqueste alborozo
---------	--

²⁶ Hornby, 1986, pp. 49 y ss.

²⁷ Hermenegildo, 1996, pp. 127-128.

se ha seguido de hacer gracia
 la princesa de que puedan
 entrar dentro de la sala
 las máscaras que quisieren,
 están ya calles y plazas,
 tomándolo desde luego,
 llenas de invenciones varias (vv. 3191-3209).

La mascarada, pues, se organiza como una ceremonia cortesana realizada privadamente, de «noche» y en una «sala», pero cuyo tenor festivo se desborda hacia fuera del palacio, invadiendo el espacio público («calles y plazas»); destaca, asimismo, lo excepcional del decorado y el vestuario que portan los nobles («los aparatos», «las galas», «joyas» y «trajes»), que convierten a la fiesta en un acontecimiento que se aparta y aísla de la corriente cotidiana. Es evidente que esta «ceremonia dentro de la obra» remite y reproduce las prácticas festivas de la aristocracia española del Seiscientos; como ha señalado Ferrer, en este tipo de festejos —ampliamente conocidos, por otra parte— la familia real y la nobleza ocupaban el protagonismo absoluto en un acto político de autocelebración, legitimación y ostentación de su poder y jerarquía estamental. Era común que estas celebraciones fueran acompañadas con la muestra de comedias —como ocurre aquí— u otros espectáculos, como música, canto, danzas, saraos, maquinaria escénica y carros. Lobato también ha indicado que por la presencia de esto últimos, por la importancia de la fastuosidad del decorado y el vestuario y por el propio elemento definitorio de la máscara, se debe considerar la mascarada barroca como una ceremonia *parateatral* que tiene lugar justamente «en los márgenes de la ilusión teatral»²⁸. Algo similar advertía Orozco, para quien esta forma de festejo áulico conforma el mejor ejemplo de la «teatralización de la vida», rasgo inconfundible de la cultura barroca²⁹. Consecutivamente, la particular configuración que adquiere la «ceremonia» dentro de *Las manos blancas no ofenden* intensifica de manera sustancial el grado de metateatralidad del procedimiento al referir y representar un ritual convencionalizado que colinda con el fenómeno teatral y que comparte con este unos medios de expresión similares.

²⁸ Ferrer, 2003, pp. 34-36; Lobato, 2012.

²⁹ Orozco, 1969, pp. 87-118.

La mascarada de Ursino, por otro lado, incorpora un *tercer nivel de representación* y, podría decirse ahora, de *disimulación*: durante la fiesta unos personajes se mantienen a rostro descubierto (Federico, Carlos y la propia cumpleañera Serafina), mientras que otros (Lisarda, Nise, Fabio, Teodoro y Patacón) se cubren con máscaras y «mascarillas» —es decir, antifaces—, ocultando así sus identidades. El caso de la noble milanesa —y su criada— es más complejo que el de los otros enmascarados, porque sobre su simulación de César se agrega el disimulo de su falsa identidad: «salen Lisarda y Nise —reza la acotación—, vestidas de hombre, pero con disfraces diferentes a los anteriores y máscaras» (acot. v. 3409). La metamorfosis identitaria de Lisarda, en consecuencia, pasa por tres etapas antes del desenlace: dama, galán («César») e incógnito varón embozado. Y lo mismo ocurre en este punto con César, que a lo largo de la obra aparece primero como príncipe galán, luego como criada y ahora como «actriz» travestida de hombre. Este proceso de constante transformación diferencia a *Las manos blancas no ofenden* de otras comedias palatinas —o más ampliamente, de enredo—, pues los protagonistas de esta pieza, en vez de sencillamente despojarse de sus máscaras para revelar sus rostros y recuperar sus verdaderas identidades, recurren a más y nuevas máscaras, con lo cual, en definitiva, acaban conformándose como personajes esencialmente *proteicos*³⁰.

Desde el punto de vista de la articulación de la trama, la «ceremonia dentro de la obra» cumple la función de congregar a prácticamente todo el elenco de *dramatis personae* de la comedia, operando entonces como una evento pivotante, aglutinador y decisivo en el transcurso de la intriga. En efecto, en el momento en que la fiesta empieza y da paso a la representación de la «comedia de las damas» es cuando la acción dramática se acelera y se precipita hacia su clímax y posterior solución. Los personajes se reúnen en el espacio de una sala privada del palacio de Ursino frente a un escenario interior, instante en el cual se introduce la «obra dentro de la obra», y con ella el mencionado desdoblamiento estructural: los espectadores reales de la comedia verían sobre la escena a unos personajes que se convertirían, como

³⁰ En el sentido en que Rousset caracteriza a la figura mítica de Proteo como símbolo del Barroco: «el hombre multiforme en un mundo en metamorfosis [...] Proteo es el hombre que no vive más que en la medida en que se transforma; siempre móvil, está destinado a continuamente huir y alejarse de sí mismo para existir [...] para significar que está formado por una sucesión de apariencias» (2009, p. 25).

ellos, en espectadores de *otra* comedia. Se trata de la culminación de todos los procedimientos metateatrales que concurren en la obra y que convergen al conjugarse simultáneamente disfraces, fiesta, máscaras y teatro. Los espectadores, pues, se multiplican —a los reales se suman los ficticios— y las miradas de todos se reconcentran en la «escena dentro de la escena». El espectáculo comienza con una brevísima loa cantada en honor a los años de Serafina, y luego se oyen «dentro» dos versos de la «obra enmarcada»; pero en ese preciso momento la acción da un giro inesperado: a la princesa se le cae un guante y sus pretendientes (Carlos, Federico y Lisarda) se pelean por levantarlo. En medio de ese barullo, Lisarda acusa con un «mentís» a Federico, tras lo cual se sucede una trepidante desbandada de persecuciones, escondites, cartas, embozos y raudas salidas y entradas de personajes que no concluye hasta el final de la pieza. La «comedia de las damas», de tal forma, se interrumpe sin reanudación, dejando a César con su disfraz de comediante, es decir, vestido de hombre. La abrupta detención de la «obra enmarcada» podría llevar a pensar que el procedimiento de la «obra dentro de la obra» no llega a completarse o que no termina de conseguir todo su alcance. Sin embargo, lo que en realidad sucede es que en *Las manos blancas no ofenden* este mecanismo empieza a funcionar *antes* y sigue funcionando *después* de la propia puesta en escena de la comedia interior, y lo hace además de una manera inusual e insólita.

Antes, porque si bien César ve frustrada su actuación por el lance de la caída del guante de Serafina, el príncipe travestido sí alcanza a efectuar una performance actoral: en la segunda jornada se encuentra a solas con la princesa y, como apuntaba más arriba, trata de declararle veladamente su amor e identidad dándole una muestra de la comedia que prepara. Es, pues, una suerte de «ensayo de la obra dentro de la obra» en el que César-Celia estudia su «papel» y le canta a Serafina un pasaje. La fábula de la ficción de segundo grado es, como dice el joven, la de «Hércules enamorado, / que de Yole en el estrado / estaba a la rueda asido» (vv. 2777-2779). En este cuadro la «actuación de un rol dentro de otro rol» acrecienta exponencialmente su carga metateatral, puesto que ahora sí la naturaleza de la performance que realiza César-Celia posee un estatus que coincide por completo con la actividad actoral; el príncipe no se comporta *como* un actor, sino que se transforma *de facto* en uno, o más precisamente en una «actriz». Con esto, además, se agrega un *cuarto nivel de representación y simulación*: César finje ser una criada que se desempeña como una actriz, la cual, a su vez,

representa en una «obra enmarcada» al personaje mítico de Hércules. Ciertamente asistimos en esta escena al *sumum* del entramado meta-teatral de *Las manos blancas no ofenden* y a su nivel más hondo, ya que se produce aquí una perfecta *mise en abyme*³¹. Recuérdese que en aquel episodio de la historia mitológica, el guerrero tebano se ve obligado a servir como esclavo en el palacio de Ónfale, reina de Lidia, quien le quita al héroe las marcas distintivas de su virilidad (la maza y la piel del león de Nemea) y lo compele a vestirse de mujer e hilar la rueca en su corte junto a las demás esclavas bajo su mando. Pues bien, para la muestra teatral de César, el dramaturgo —¿o acaso el propio príncipe?— modifica el mito antiguo a su gusto: este Heracles calderoniano decide voluntariamente tomar el hábito femenino y subyugarse no a Ónfale, sino a Yole, mujer de la que está enamorado. El paralelismo entre la situación de César y la de Hércules resulta palpable: el héroe mítico ama a Yole y se traviste en su palacio para servirla como esclavo esperando recuperar su virilidad, de la misma manera que el príncipe de Orbitelo desea a Serafina y se disfraza femeninamente en su corte para asistirle como criada y tratar de restituir su identidad masculina. De tal modo, la fábula de la «obra enmarcada» reproduce especularmente el conflicto básico de la «obra-marco»³². El público de *Las manos blancas no ofenden*, entonces, vería sobre el escenario a un personaje (César) que se viste de mujer para conseguir el amor de una dama (Serafina), interpretando dentro de una ficción de segundo grado a un personaje (Hércules) que, como él, se viste de mujer para alcanzar el amor de su amada (Yole).

Como indicaba antes, el príncipe aprovecha esta coyuntura para utilizar a su favor el exacto reflejo que se establece entre sus circunstancias y las de Heracles, de manera que cuando la princesa le pide «dime algo de tu papel» (v. 2774), César-Celia le responde: «y aun todo decirlo intento» (v. 2775). Por cierto, sigue operando aquí la ironía dramática, ya que ese «todo decirlo intento» de César es, por un

³¹ Sigo la clásica definición de Dällenbach, quien precisó la «puesta en abismo» como «todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene», lo que provoca que «la obra se vuelva sobre sí misma» y cuya «propiedad esencial consiste en resaltar la inteligibilidad y la estructura formal de la obra» (1991, pp. 15-16).

³² Aunque más breve y menos intensa, también puede considerarse como una *mise en abyme* la mencionada escena en que las damas de César cantan la historia de Aquiles travestido en Esciro. Allí, además, el reflejo entre el príncipe y el guerrero griego cumple una función proléptica, ya que anticipa el disfraz femenino que asumirá César.

lado, el contenido de su «papel» de Hércules y, por otro lado, su deseo por Serafina, que ella desconoce, pero no así el público. Con estas palabras se desarrolla la actuación de César-Celia-Hércules:

No desdeñes verme,
 dulce dueño, así,
 que esto en mí no es bajeza,
 no, no, rendimiento sí.
 Aunque en traje de mujer
 me ves, bien sabe de mí
 el correspondido amor
 que rey en el orbe fui.
 E interesado en el tuyo,
 después que tus ojos ví,
 huyendo vine el mandar
 para lograr el servir (vv. 2796-2807).

Producto del «juego de roles» redoblado por la «obra dentro de la obra», en este pasaje el discurso multiplica sus sentidos refiriendo a distintas figuras y situaciones: en un primer plano, el de la «obra dentro de la obra», Hércules le habla a Yole, declarándole su amor y pidiéndole disculpas por la «bajeza» que implica su travestismo; en un segundo plano, la criada Celia interpreta un parlamento dramático para Serafina; y en un último plano, César le expresa disimuladamente su amor y disculpas a la princesa, que coinciden con las del fingido guerrero tebano. El significado global de este «hablar equívoco», lenguaje cifrado, discurso velado y estratificado, insisto, solo es asequible a los espectadores gracias al «conocimiento superior» que la estructura de la comedia les otorga.

La ironía dramática de este cuadro, no obstante, no se agota ahí. El talento con el cual el príncipe escenifica su papel parece cumplir con su cometido, pues la princesa, reconvertida en espectadora de la pequeña «obra enmarcada», duda y se pregunta si lo que ve constituye una «ficción» o la expresión de sentimientos reales por parte de la que cree su criada. Así, en dos ocasiones Serafina interrumpe a César-Celia, diciéndole: «de suerte lo significas [los afectos amorosos del personaje de Hércules] / que me das a presumir / *si es verdadero o fingido*» (vv. 2840-2842); «calla, calla, no prosigas [interpretando a Heracles] / que ya no puedo sufrir / de la duda, si es aquesto / *representar o sentir*» (vv.

2866-2869, cursivas mías). Además de producirse una escena de galanteo tremendamente novedosa y ambigua, la *duda* de Serafina duplica la ironía dramática: primariamente, los espectadores saben, tal como la princesa, que César-Celia *representa y finge* el papel de Hércules; secundariamente, la audiencia entiende (pero no así con certeza Serafina) que César-Celia *siente de verdad* lo que expresa como Hércules, pues en realidad es un galán enamorado de la princesa de Ursino (he aquí la ironía dramática); y finalmente, en un tercer nivel de significado, el público reconoce (o puede hacerse consciente) que César-Celia-Hércules también *representa y finge* puesto que, en última instancia, ese personaje es la interpretación, la representación que hace un actor en la comedia *Las manos blancas no ofenden* (ironía sobreañadida o metateatral). La duda de Serafina («¿es verdadero o fingido?», «¿es representar o sentir?»), en fin, termina enunciando la *verdad de la ficción*.

El procedimiento de la «obra dentro de la obra», anotaba antes, también sigue operando después que la «comedia de las damas» se detiene. Y esto es así porque, a pesar de que el espectáculo se trunca, César-Celia-Hércules conserva el «disfraz» de galán que había asumido para la representación y se desplaza desde la «obra enmarcada» hacia el ámbito de la «obra-marco» —casi como el niño retratado en el famoso trampantojo de Pere Borrell del Caso (*Huyendo de la crítica*, 1874)—, restaurando con ello los signos visibles de su virilidad extraviada. De tal forma, y en un giro cuasi metaléptico, la teatralidad de la «obra enmarcada» se desborda e invade la «obra-marco», interviniendo en el devenir de esta última, e incluso dándole posibilidad de solución a su trama. Pero aunque César recobra su apariencia masculina, no logra en ese momento recuperar su identidad, pues Calderón, en vez de apurar la conclusión de la comedia con un apresurado *coup de théâtre*, opta por demorar la anagnórisis del príncipe para jugar con la confusión que provoca la superposición de los distintos niveles de representación que ha ido multiplicando en la obra. Así, Serafina, al ver a César mudado en galán, lo reprende creyendo ver a su criada Celia travestida de varón —y de paso subraya el recurso axial de la propia pieza (el travestismo)—: «ya no es digna acción / el que aquí en tal traje salgas, / que si la comedia dio / licencia para esas galas, / no es bien en público de ellas / gozar» (vv. 3578-3583a). Posteriormente los equívocos continúan a partir de una agnición fallida: César le revela su identidad a Serafina, pero esta sigue pensando que él es Celia (CÉSAR: «El príncipe de Orbitelo, / señora, [...] a entrar se atreve. / SERAFINA: «Menos es su

atrevimiento / que el tuyo, pues que te atreves / a venir en ese traje [de hombre]», vv. 3987-3991). Y luego, ante la irrupción de Enrique, la princesa le pide a César que paradójicamente actué de sí mismo³³, empecinada en desmentir la verdad que ha confesado el príncipe: «Disimula —le dice Serafina— / y finge que César eres, / que importa mucho» (vv. 4011-4013). César acepta y «actúa» tan bien que causa el asombro del resto de los personajes que lo observan y que todavía lo toman por Celia («FEDERICO: No vi mejor disimulo, / ni engaño más aparente», vv. 4029-4030; «SERAFINA: Celia, los brazos me da, / que si estudiado tuvieses / el papel que has hecho, no / le hicieras mejor», vv. 4101-4104a). Incluso cuando César insiste en desvelar su identidad, las demás figuras se empeñan en la ilusión de que el príncipe es Celia y llegan a sostener que está «loca»: «Mira, Celia, que es locura / creer que lo que finges eres», exclama Laura (vv. 4155-4156).

Evidentemente toda esta caótica confusión de identidades, perfectamente concertada y calculada, de nuevo fundamenta su efecto cómico en la ironía dramática que inunda la obra. El público, «único testigo» de los distintos grados de representación, puede solazarse viendo cómo en el palacio de Ursino los papeles están siempre invertidos y los personajes, que antes tomaban por verdadero lo que era fingido, ahora creen fingido lo que es verdadero, puesto que, en resumidas cuentas, la desconcertante proliferación de simulacros ha provocado que ya no sepan «dónde está la máscara y dónde el rostro»³⁴. Solo en los versos finales del texto las identidades de César y Lisarda llegan a ser descubiertas por completo y el orden dramático perturbado se restituye mediante los tópicos matrimonios de última hora. Para llegar a eso, los dos jóvenes —figuras eminentemente proteicas, repito— han tenido que pasar de una en otra máscara, ya que en *Las manos blancas no ofenden* se hace más cierto que nunca lo que Rousset escribió sobre el teatro barroco: «el disfraz descubre su secreto a su manera, es decir, mediante el disfraz: al disfrazarse es cuando las personas se convierten en ellas mismas [...] Es en la máscara donde reside la verdad. En el mundo de la apariencia es preciso pasar por el fingimiento para alcanzar la realidad»³⁵.

³³ Se trata de un motivo calderoniano presente, con variaciones, en otras obras, como ha estudiado agudamente Ortega Máñez (2017).

³⁴ Rousset, 2009, p. 32.

³⁵ Rousset, 2009, p. 83.

2. EFECTOS ESPECULARES EN LA REPRESENTACIÓN COETÁNEA

Los procedimientos antes descritos —la «actuación de roles dentro de un rol» (el disfraz), la «ceremonia dentro de la obra» (la mascarada) y la «obra dentro de la obra» (la comedia)— se ensamblan muy trabadamente en *Las manos blancas no ofenden* y constituyen el grueso de su estructura dramática. A esta, además, hay que añadir otro recurso metateatral que, aunque incidental, resulta de mención obligada: las «autorreferencias» en boca de los graciosos (Nise y Patacón) que generan las conocidas rupturas de la ilusión dramática³⁶. Pues bien, aunque la articulación de todos los mecanismos indicados origina un sentido autorreflexivo que es siempre actualizable en la recepción de la obra, no puede pasarse por alto que esos mismos procedimientos producirían algunos efectos estéticos que serían exclusivamente operativos en la puesta en escena coetánea de la comedia y para el tipo de público específico para el cual fue compuesta.

No se tiene absoluta certeza documental respecto a la fecha de composición de *Las manos blancas no ofenden*; sin embargo, la datación más reciente sitúa con bastante precisión la escritura y el estreno de la pieza en torno a 1640³⁷. En lo referente al contexto inmediato de representación, Cruickshank afirmó que la obra «iba dirigida a un público formado por la corte real, incluido el rey»; además, el mismo calderonista postuló con sólidos argumentos que los primeros montajes de la comedia habrían tenido lugar en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid³⁸. De ello se desprende que *Las manos blancas no ofenden* fue

³⁶ Las «autorreferencias», de acuerdo con Hornby, son «the most extreme, intense form of metadrama —a frontal attack», ya que la obra «directly calls attention to itself as a play, an imaginative fiction» (1986, pp. 103-117). Es ampliamente sabido que este procedimiento es tópico en la dramaturgia de Calderón y se reitera *ad nauseam* en las comedias de capa y espada y palatinas, conformando incluso una de sus convenciones (Arellano, 1986, pp. 86-89; Couderc, 2010). Remito al clásico trabajo de Pailler (1980) y al reciente artículo de Nohe (2018) que recoge además la vasta bibliografía existente sobre el tema. Cabe señalar, empero, que en *Las manos blancas no ofenden* las «autorreferencias» son significativamente numerosas y, podría decirse, sistemáticas: se introducen desde el comienzo de la pieza y hasta el final, siempre con un indudable sentido cómico (burlas sobre el público, denuncias jocosas e irónicas sobre los recursos mecanizados de la propia comedia, ponderaciones sobre la inverosimilitud del enredo, autocitas paródicas o referencias literarias —a Góngora y Cervantes, por ejemplo—).

³⁷ Casais Vila, 2019, pp. 19-36.

³⁸ Cruickshank, 2011, p. 384.

una pieza no única, pero sí primariamente destinada para un ámbito áulico. Calderón aprovechó esa coyuntura para explotar la relación de semejanza —que no de identidad— entre el mundo palaciego de la corte de Felipe IV (real e histórico) y el mundo palatino de la corte de Ursino (ficticio y estilizado) y proyectar entre ambos una serie de sutiles efectos especulares.

En primer lugar, y como queda apuntado más arriba, en la fiesta de Serafina reverberan las prácticas festivas de la cultura monárquico-nobiliaria española del Seiscientos; así lo demuestran tanto la caracterización de la mascarada como el aprovechamiento de la ocasión del cumpleaños de la princesa para la exhibición de una comedia³⁹. En segundo lugar, la propia «obra dentro de la obra» se modela a partir de las particularidades del teatro cortesano áureo: la participación de las meninas de Serafina como actrices en la ficción de segundo grado, la temática mitológica de la misma (los amores de Hércules y Yole) y, en fin, la referencia a las novedades teatrales provenientes de Italia, remiten en su conjunto a la práctica escénica desarrollada en la corte de los Austrias hacia mediados del xvii, de la cual, de hecho, el propio Calderón empezaba a ser el principal protagonista al momento de escribir *Las manos blancas no ofenden*⁴⁰. Y en último lugar, hay que notar que el teatro donde se pone en escena la «comedia de las damas» —es decir, la «sala» del palacio de Ursino— se describe y configura a imagen de la disposición arquitectónica del Salón Dorado del Alcázar⁴¹, de manera que el espacio de representación de la «obra enmarcada» se delinea como una verdadera réplica en miniatura del espacio donde se representó originalmente la «obra-marco».

³⁹ Es conocido que las piezas dramáticas para la corte eran encargos con motivo de diversas celebraciones palaciegas: cumpleaños, nacimientos, mejoras de salud, matrimonios, embajadas, bautismos, etc.

⁴⁰ Recuérdese que las criadas de Serafina señalan que la comedia que pretenden interpretar es «de música, a usanza / de Italia» (vv. 1777-1778a). Evidentemente esta es una referencia —la primera de Calderón, según Cruickshank (2011, p. 383)— al *dramma per musica* italiano, que sobre todo a partir de la década de 1650 irá calando poco a poco en la escena cortesana española justamente de la mano de nuestro dramaturgo.

⁴¹ Cruickshank fue el primero en indicar la concordancia entre la descripción que se hace del teatro de la sala de Ursino y la distribución que adquiriría el Salón Dorado cuando ahí se representaban comedias (2011, pp. 211-212 y 385). Casais Vila ha profundizado en esa relación (2019, pp. 68-71). Ambos sustentan el paralelismo en pasajes y microtextos de la obra, como, por ejemplo, el diálogo entre Federico y Patacón en los versos 3191-3237.

El resultado global de esta sucesión de espejos entre la corte de Ursino y la corte de Madrid sería la emergencia de una segunda *mise en abyme*, más intensa y compleja que la primera (el ensayo de César-Celia frente a la princesa), que se produciría durante la escena en que se presenta la comedia en honor a Serafina. Si en la primera «puesta en abismo» la «obra enmarcada» reflejaba el conflicto dramático de la «obra-marco», en esta segunda la «obra enmarcada» reproduciría especularmente tanto el conflicto como la representación en su conjunto de la «obra-marco», esto es, el tipo de público (la corte), el espacio de la escenificación (el Salón Dorado) y las circunstancias (una celebración palaciega) de *Las manos blancas no ofenden*. Con esto se conseguiría, en suma, una ficcionalización de la experiencia teatral en su totalidad, y no solamente de algunos de sus componentes.

Sin embargo, y como adelantaba, la segunda *mise en abyme* únicamente podría concretarse en un contexto muy preciso y ante un público determinado: la corte y el Salón Dorado —o un espacio semejante—, es decir, bien en el estreno de la comedia, bien en posteriores reposiciones en palacio. Con posterioridad aquellos efectos especulares se desvanecerían y difícilmente podrían actualizarse en escena⁴². Un ejemplo: uno de los montajes coetáneos de *Las manos blancas no ofenden* de los que se tiene registro se efectuó el 21 de septiembre de 1680 —pocos meses antes de la muerte de Calderón— en el Salón Dorado, como parte de la celebración del cumpleaños del Duque de Orleans, padre de la reina consorte, María Luisa⁴³. Allí, pues, hay que imaginar a la corte española celebrando el cumpleaños de un importante noble con un festejo palaciego que incluyera la representación de una comedia sobre un hombre que se disfraza de mujer. En un momento dado, los espectadores cortesanos —los reales— asistirían a una extraña visión: sobre el escenario podrían ver a otros cortesanos —los de ensueño— celebrar el cumpleaños de una noble princesa con una fiesta en la que se representa una comedia sobre un hombre que se disfraza de mujer.

⁴² Como bien afirma Hornby, lo que sucede con este tipo de alusiones espejeantes es que «even when their use is strikingly metadramatic for the original audience, this effect dies away with the passing years. Since the greatest metadramatic impact occurs when references are to recent and controversial works [...], with the passage of time, [...] become too obscure [...] to have their original disruptive power any longer» (1986, p. 91).

⁴³ Casais Vila, 2019, pp. 123-124.

3. CONCLUSIONES: EL «TEATRALISMO» DE CALDERÓN

Recapitulando, los sugerentes juegos de espejos, la continua inserción del teatro dentro del teatro, la multiplicación de los disfraces y los hábiles trucos de ilusión hacen de *Las manos blancas no ofenden* una de las obras más experimentales, fascinantes y al mismo tiempo eficaces y contundentes de Calderón. El dramaturgo otea en la comedia las posibilidades que tiene la ficción dramática para desdoblarse laberínticamente y densificar sus niveles de representación, sin abandonar por ello el rigor compositivo, pues, en efecto, estamos en presencia de una pieza con una estructura sumamente cuidada y depurada. Su complejo entramado metateatral, además, incrementa e intensifica el inequívoco sentido lúdico que orienta la construcción de esta comedia palatina.

En este punto, y para finalizar, no me resisto a sacar a colación una de las siempre estimulantes, aunque lapidarias, sentencias borgeanas. En una entrevista dada hacia 1970, el escritor argentino afirmó de manera tajante que las obras de Calderón «están demasiado afectadas de teatralismo»⁴⁴. El juicio de Borges —provocativo e iconoclasta— es evidentemente peyorativo y está cargado de un injusto desprecio; pero si invertimos el sentido negativo de ese neologismo y, como sugiere la palabra, entendemos por «teatralismo» la presencia de una teatralidad exacerbada y desbordada, quizás pueda leerse mejor *Las manos blancas no ofenden* bajo el signo de ese mote, pues, en última instancia, eso es esta comedia: una celebración del teatro, de un teatro que se recrea hasta el vértigo en su confesa artificialidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRES-SUÁREZ, Irene, «La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, ed. Irene Andres-Suárez, José Manuel López y Pedro Ramírez, Madrid, Verbum, 1997, pp. 11-30.
- ARELLANO, Ignacio, «La comicidad escénica de Calderón», *Bulletin Hispanique*, 88, 1986, pp. 47-92.
- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.

⁴⁴ Braceli, 1998, p. 73.

- ARELLANO, Ignacio, «Los modelos de comedias cómicas y de la comicidad en Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94.4, 2017, pp. 693-709.
- BALESTRINO, Graciela, «Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*», *Teatro de palabras*, 5, 2011, pp. 119-141.
- BRACELI, Rodolfo, *Borges-Bioy: confesiones, confesiones*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- CAAMAÑO ROJO, María, «Máscara y género en el teatro calderoniano», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 319-332.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las manos blancas no ofenden (dos textos de una comedia)*, ed. Ángel Martínez Blasco, Kassel, Reichenberger, 1995.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las manos blancas no ofenden*, ed. Verónica Casais Vila, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2020.
- CANAVAGGIO, Jean, «Los disfrazados de mujer en la comedia», en *Un mundo abreviado: aproximaciones al teatro áureo*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2000, pp. 201-213.
- CAS AIS VILA, Verónica, *Edición crítica y estudio literario de «Manos blancas no ofenden»*, de Calderón, tesis doctoral, Santiago de Compostela / Lugo, Universidade de Santiago de Compostela, 2019.
- CAS AIS VILA, Verónica, «Introducción» a Pedro Calderón de la Barca, *Las manos blancas no ofenden*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2020, pp. 9-42.
- CASTRO, Jéssica, «La comedia palatina en Calderón. Una aproximación», en Pedro Calderón de la Barca, *La banda y la flor*, ed. Jéssica Castro, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016, pp. 32-49.
- CHOUZA-CALO, María del Pilar, «La virilidad ambigua en *Las manos blancas no ofenden* de Calderón de la Barca», en *Figuras del bien y del mal. La construcción de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, 2017, pp. 67-78.
- COUDERC, Christophe, *Galanes y damas en la Comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- COUDERC, Christophe, «Ironie et métathéâtralité dans la *Comedia nueva*», en *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie: regards croisés sur la scène européenne*, ed. Juan Carlos Garrot, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance / Université François-Rabelais de Tours, 2010, pp. 89-110.
- CRUICKSHANK, Don W., *Calderón de la Barca: su carrera secular*, Madrid, Greedos, 2011.
- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.

- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Disfraz, voz y teatro en *Las manos blancas* de Calderón», en *Calderón: del manuscrito a la escena*, ed. Frederick de Armas y Luciano García Lorenzo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 137-171.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Travestismo cruzado. El doble disfraz en *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», en *Travestir au Siècle d'Or et aux XX^e-XXI^e siècles: regards transgénériques et transhistoriques*, ed. Emmanuel Marigno y Nathalie Dartai-Maranzana, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2012, pp. 67-83.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La comicidad difusa del enredo inverosímil: el caso de *Las manos blancas no ofenden*, de Calderón», *Bulletin of Spanish Studies*, 94.4, 2017, pp. 677-692.
- FERRER, Teresa, «La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral», en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, ed. José María Díez Borque, Madrid, SEACEX, 2003, pp. 27-37.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «El personaje espectador: teatro en el teatro del siglo XVII», *Scriptura*, 11, 1996, pp. 125-139.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Tensiones entre la ficción y la realidad: estudios sobre la metateatralidad calderoniana», en *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, ed. Julián Bravo y Francisco Domínguez Matito, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 161-176.
- HERMENEGILDO, Alfredo, RUBIERA, Javier, y SERRANO, Ricardo, «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Teatro de palabras*, 5, 2011, pp. 9-16.
- HORNBY, Richard, *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Calderón y el metateatro», en *A dos luces, a dos visos. Calderón y el género sacramental en el Siglo de Oro*, ed. Carlos Mata Induráin, Kassel, Reichenberger, 2020, pp. 103-126.
- LARSON, Catherine, «El metateatro, la Comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH). Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 1013-1020.
- LOBATO, María Luisa, «El espacio de la fiesta: máscaras parateatrales y teatrales en el teatro áureo español», en *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. Francisco Sáez Raposo, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, pp. 259-295.
- MARTÍNEZ, María José, «Calderón y Monteser: de la comedia palatina al entremés», en *Diferentes y escogidas. Homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*, ed.

- Luis Iglesias Feijoo y Santiago Fernández Mosquera, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2014, pp. 309-322.
- MASON, T. R. A., «¿La sexualidad pervertida? *Las manos blancas no ofenden*», en *Hacia Calderón. Séptimo coloquio anglogermano: Cambridge, 1984*, ed. Hans Flasche, Wiesbaden / Stuttgart, Franz Steiner, 1985, pp. 183-192.
- NOHE, Hanna, «El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6.1, 2018, pp. 663-679.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II: La Comedia*, coord. José Luis Canet Vallés, London, Tamesis Books / Institución Alfonso el Magnánimo, 1986, pp. 251-308.
- OLEZA, Joan, y Fausta ANTONUCCI, «La arquitectura de géneros en la *Comedia nueva*: diversidad y transformaciones», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29.3, 2013, pp. 689-741.
- OROZCO, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- ORTEGA MÁÑEZ, María J., «En torno a la idea de juego a partir de dos escenas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 10, 2017, pp. 199-217.
- PAILLER, Claire, «El gracioso y los “guiños” de Calderón: apuntes sobre la “autoburla” e ironía crítica», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, Éditions du CNRS, 1980, pp. 33-50.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1990.
- PFISTER, Manfred, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- REINA RUIZ, María, «Lectura semiótica y eficacia teatral en el uso de máscaras en el teatro áureo: Feliciano Enríquez y Calderón», en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. María Luisa Lobato, Madrid, Visor, 2011, pp. 351-360.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «Textos variantes de comedias de Calderón en testimonios no fiables: *Las manos blancas no ofenden*», *Revista de Filología Española*, 97.1, 2017, pp. 113-144.
- ROUSSET, Jean, *Circe y el pavo real: la literatura del Barroco en Francia*, Barcelona, Acontilado, 2009.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad», *Teatro de palabras*, 5, 2011, pp. 29-56.
- SANHUESA FONSECA, María, «Laurela y Serafina. La música en *Amar solo por vencer* (María de Zayas) y *Las manos blancas no ofenden* (Calderón)», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 827-837.
- STROUD, Matthew D., «Performativity and Sexual Identity in Calderón's *Las manos blancas no ofenden* (White Hands Don't Offend)», en *Gender, Identity*

- and Representation in Spain's Golden Age*, ed. Anita K. Stoll y Dawn L. Smith, Lewisburg, Bucknell University Press, 2000, pp. 109-123.
- VEGA, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias: edición crítica y anotada. Fuentes y ecos latinos*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / France-Ibérie Recherche, 1990.