

## VER O NO VER: MIRADA Y (META)TEATRALIDAD EN *CÓMO SE ENGAÑAN LOS OJOS* DE JUAN BAUTISTA DE VILLEGAS<sup>1</sup>

Natalia Fernández Rodríguez  
(Universidad Complutense de Madrid)  
[nferna08@ucm.es](mailto:nferna08@ucm.es)

### RESUMEN

A finales de 1622, la compañía de Juan Bautista de Villegas representó en el cuarto de la reina varias piezas dramáticas entre las que se encontraba una compuesta por él mismo que llevaba por título *Cómo se engañan los ojos*. La comedia, que se nutre de todos los ingredientes emblemáticos de la comedia nueva, encierra una reflexión epistemológica relacionada con la manera en que la mirada determina la percepción e interpretación del mundo y que hace visibles sobre las tablas algunos asuntos clave de la cosmovisión barroca. Mediante un sugerente juego metateatral que se expande a todos los niveles compositivos de la comedia, Villegas sitúa su tratamiento dramático-teatral del engaño a los ojos en esa línea que atraviesa la creación artístico-literaria de todo el siglo XVII.

PALABRAS CLAVE: Juan Bautista de Villegas, metateatralidad, teatralidad, engaño a los ojos, espectador, mirada

### TO SEE OR NOT TO SEE. GAZE AND (META)THEATRICALITY IN *CÓMO SE ENGAÑAN LOS OJOS* BY JUAN BAUTISTA DE VILLEGAS

### ABSTRACT

In the last months of 1622, several plays were staged by Juan Bautista de Villegas' company at the queen's room. Among them, there was *Cómo se engañan los ojos*, composed by Villegas himself. The play, which nurtures from all the typical ingredients of *comedia nueva*, encloses a whole epistemological reflection on how the gaze determines perception and understanding of the world, and makes visible on stage some touchstones of Baroque worldview. Through a metatheatrical game which expands to all constructive components of the play, Villegas places his particular

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual*, financiado por el Ministerio de Ciencia Innovación y Universidades con la referencia PGC2018-098699-B-I00.

dramatic rendition of *trompe-l'œil* in a line which crosses 17<sup>th</sup> century artistic and literary creation.

KEY WORDS: Juan Bautista de Villegas, metatheatricity, theatricality, *trompe-l'œil*, observer, gaze

\*\*\*

La palabra teatro, como se ha dicho muchas veces, tiene la misma raíz que la palabra teoría, *theoria*, que significa mirar atentamente, contemplar.

Martin Jay, 1993<sup>2</sup>

## JUAN BAUTISTA DE VILLEGAS Y *CÓMO SE ENGAÑAN LOS OJOS*

Juan Bautista de Villegas (m. ca. 1623) fue una de las pocas figuras que, durante el primer cuarto del siglo XVII, coincidiendo con el período de auge y expansión del arte nuevo, encarnaron las tres funciones básicas de la actividad teatral: director de una compañía, actor y dramaturgo. Esta triple vivencia del hecho escénico debió de conferirle una especial habilidad para definir los vectores de conexión entre escena y público; ese *efecto feedback* que, según los semiólogos, se impone al acto creador determinando la influencia del espectador y de su horizonte de expectativas en la configuración del universo dramático<sup>3</sup>. *Tierno ingenio* según Claramonte<sup>4</sup>, el polifacético artista gozó de una fama considerable tanto en su época como en las décadas posteriores a su muerte, hasta el punto de que algunas de sus comedias —de las quince que se le atribuyen— siguieron representándose en la segunda mitad del siglo, en el corral y en la Corte<sup>5</sup>. Porque si por algo destaca la figura de Villegas en la historia del

<sup>2</sup> Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Madrid: Akal, 2007), 27. (1ª ed. 1993).

<sup>3</sup> Campeanu, Pavel, “Un papel secundario: el espectador”, en *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, ed. André Helbo (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 197-120.

<sup>4</sup> Arenas Lozano, Verónica, “Juan Bautista de Villegas: un autor-actor del siglo XVII”, en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de Literatura hispánica*, ed. VVAA (Valencia: Universidad de Valencia, 2004), 127-134, 127.

<sup>5</sup> En vida del autor, fueron dos las comedias salidas de su pluma que se representaron en Palacio: *Cómo se engañan los ojos* y *La despreciada querida*, atribuida durante algún tiempo a Lope de Vega y representada por la compañía de Pedro de Valdés. Bajo el título alternativo de *El marido de su hermana* se representó también en los aposentos reales entre octubre de 1622 y febrero de 1623 por Cristóbal de Avendaño. La muerte del autor-poeta no frenó la vigencia de sus obras que siguió bien activa durante

teatro español es por haber tenido una presencia notable en Palacio, tanto en su faceta de autor, hasta el punto de representar en privado ante los reyes, «privilegio del que no todos los autores podrían disfrutar»<sup>6</sup>, como en la de poeta.

El trasvase de piezas entre los teatros cortesanos y los comerciales era algo habitual. Desde las primeras décadas del siglo, la conocida afición de los reyes por la escena hizo del teatro «uno de los entretenimientos normales de la Corte»<sup>7</sup>, y las mismas compañías profesionales que llevaban sus piezas al corral deleitaron en privado a los monarcas<sup>8</sup>. Junto a los aparatosos montajes que se organizaron con motivo de alguna celebración específica y que priorizaban la escenografía sobre el texto<sup>9</sup>, a Palacio también llegaban las comedias *en cartel*, aquellas en las que regía una concepción del espectáculo que daba preeminencia a la participación del público y la fuerza evocadora de la palabra sobre unos alardes escenográficos para los que no había medios técnicos. No es que fuese un *teatro para escuchar*; es que, desde las tablas, se exploraba ese visualismo esencial al teatro desde otros caminos, aprovechando el poder semiotizador de la escena y exprimiendo al máximo las posibilidades de los ejes proxémico, quinésico y paraquinésico como cauce para hacer visibles las motivaciones y emociones de los personajes<sup>10</sup>. Es, de hecho, la especificidad teatral, tal como la definió Alain Girault:

El denominador común de todo lo que solemos llamar ‘teatro’ en nuestra civilización es el siguiente: desde un punto de vista estático, un espacio para la actuación (escenario) y un espacio desde donde se puede mirar (sala), un actor (gestualidad, voz) en el escenario y unos espectadores en la sala. Desde un punto de vista dinámico, la constitución de un mundo ‘ficticio’ en el escenario en oposición al mundo ‘real’ de la

todo el siglo. En diciembre de 1626, Juan Acacio y Ana Falcón llevaron *El discreto porfiado* al Palacio Real de Valencia. Consta que un día antes se había representado en el Corral de la Olivera. *Amparar al enemigo*, que también inició su andadura en el corral, se representó en Palacio en diversas ocasiones entre 1679 y 1691, incluso en el Coliseo. En febrero de 1682, Simón Aguado representó *La mentirosa verdad* en el Cuarto de la Reina. Y en 1696, después de varias representaciones consecutivas en el Corral de la Cruz, Carlos Vallejo llevó a una sala del Alcázar de Madrid *Lo que puede la crianza*. Son datos extraídos de la base de datos CATCOM (<http://catcom.uv.es/consulta/>) y de Shergold, N.D y Varey, J.E, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1982).

<sup>6</sup> Arenas Lozano, Verónica, *op. cit.*, 130.

<sup>7</sup> Shergold y Varey, *op. cit.*, 14.

<sup>8</sup> Shergold y Varey aportan varias noticias sobre las representaciones particulares en la Corte a lo largo del siglo XVII. *Ibidem*, 14-19.

<sup>9</sup> Véase por ejemplo para las fechas que estamos tratando Borrego, Esther, “Poetas para la Corte: una fiesta teatral en el Real Sitio de Aranjuez (1622)”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. M<sup>a</sup> Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004), 337.

<sup>10</sup> A propósito de la semiotización de los objetos sobre el escenario dice Keir Elam: «The very fact of their appearance on stage suppresses the practical function of phenomena in favor of a symbolic or signifying role, allowing them to participate in dramatic representation» (*The Semiotics of Theatre and Drama* (London & New York: Routledge, 1994), 8). Elam parte de los planteamientos de Petr Bogatyrev sobre el poder transformador de la escena. La semiotización será esencial en la composición de la pieza de Villegas.

sala y, al mismo tiempo, el establecimiento de una corriente de comunicación entre el actor y el espectador<sup>11</sup>.

Es de suponer que los montajes privados en Palacio, realizados en los salones particulares o en los cuartos de los reyes, propiciaban una concepción escénica que, como la de los corrales, se centraba prioritariamente en la emotividad, ampliamente entendida, del público, y no en la ostensión del poder monárquico a través de la extremosidad escenográfica. De ahí que las piezas seleccionadas para esas circunstancias pudieran representarse en Palacio y en corral indistinta y casi simultáneamente.

Órdenes de pago fechadas los días 7 y 14 de enero y 14 de febrero de 1623, confirman que, entre finales de 1622 y comienzos de 1623, la compañía de Juan Bautista de Villegas (o simplemente Juan de Villegas, como aparece en varios documentos de la época) llevó a Palacio un total de cinco comedias destinadas a montajes particulares en los aposentos reales<sup>12</sup>. Entre ellas figuraba *Cómo se engañan los ojos* compuesta por él mismo y que poco antes, en octubre de 1622, había sido ya representada en el Cuarto de la Reina por la compañía de Alonso de Olmedo. Tras la muerte del dramaturgo, el periplo de la pieza continuó en el corral. En 1624 consta que era ya propiedad de Roque de Figueroa y su esposa Mariana de Avendaño, y que fue presumiblemente llevada al corral de la Olivera, de Valencia, en la primera mitad del año. En 1627, formaba parte del repertorio de la compañía de Juan Acacio. En 1645, entre junio y agosto, la ya *comedia vieja* se llevó a las tablas en Valencia por Pedro Manuel de Castilla. Y aún en mayo de 1775 se documentan representaciones en Sevilla<sup>13</sup>. *Cómo se engañan los ojos* es un ejemplo vivo de esa polivalencia escénica de la comedia nueva, entre el Palacio y el corral, y de su aceptación por parte de un público heterogéneo durante décadas. Villegas lleva al extremo el paradigma de la comedia de enredo<sup>14</sup> exprimiendo esos temas tan del gusto del auditorio con una finalidad primordialmente lúdica —amores desiguales, celos, identidades trocadas, malentendidos...—. Pero a partir de ese convencional molde dramático desarrolla una reflexión epistemológica que apela directamente a la sensibilidad barroca y, en concreto, a su sentido teatralizado del arte y la vida<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro* (Barcelona: Paidós, 2002), 436.

<sup>12</sup> Son datos extraídos de CATCOM. Aparte de *Cómo se engañan los ojos*, se trataba de *Cómo han de ser los padres*, anónima; *El nieto de su padre*, atribuida a Guillén de Castro; *El esclavo de su patria*, anónima; y *Transformaciones de amor*, de Jerónimo Villaizán.

<sup>13</sup> Aguilar Piñal, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1974), 272.

<sup>14</sup> Ya sabemos que la etiqueta *comedia de enredo* no es precisamente aporosa, pero la empleamos en el sentido amplio que propone Frédéric Serralta: «si bien ‘comedias de enredo’, en el sentido más extenso de la palabra, lo eran todas las del Siglo de Oro, ‘comedia de enredo’ por antonomasia se podría llamar de momento aquélla en la cual, preferentemente bajo la capa de los arcos cotidianos y de los sucesos particulares, se encontraba la mayor concentración de lances y de mecanismos creadores de enredo» (“El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, *Criticón* 42 (1988): 125-137, 129).

<sup>15</sup> En un estudio pionero, Emilio Orozco planteó cómo lo que llamamos *teatralidad* trasciende los límites de la expresión dramática para convertirse en el principio expresivo del Barroco, caracterizado

El propio título, bien elocuente por cierto, explicita el asunto central de la comedia<sup>16</sup>. El tema del *engaño a los ojos*, llevado a su máxima expresión en la segunda mitad del XVII —coincidiendo en parte con la influencia cartesiana—, despunta vigorosamente desde los primeros años del siglo poniendo en juego cuestiones ubicuas como el límite de las apariencias, la ambivalencia de lo real o el carácter embaucador de la experiencia sensible; asuntos todos ellos que despertaron el interés de Villegas en más de una ocasión<sup>17</sup> y que, por su propia naturaleza escópica —volvamos a la cita de Martin Jay que empleamos como lema— son naturalmente teatralizables. La consideración de la vista como *el más noble de los sentidos* transmitida por la Grecia clásica a la cultura occidental tuvo consecuencias múltiples, a veces contradictorias. De un lado, la confianza general en las percepciones y experiencias visuales: «Broadly speaking —dice Stuart Clark—, the mind had direct access to accurate pictures of the world; the world was what it appeared visually to be»<sup>18</sup>. Del otro, su propia problematización en la expresión artístico-literaria del engaño a los ojos. Tanto las teorías ópticas como las metáforas epistemológicas tradicionales postulan la correspondencia entre objeto e imagen mental sustentando la equiparación de percepción y representación que se situó en la base del ilusionismo artístico<sup>19</sup>. Pero la modernidad se construyó precisamente sobre la demolición de las certezas tradicionales, entre ellas, esa que había traído consigo la fe en la vista. Sintetiza Clark:

Between the fifteenth and seventeenth centuries European visual culture suffered some major and unprecedented shocks to its self-confidence. These brought qualitative changes to its discussions of veridicality and reduced many visual experiences, at the level of theory at least, to visual paradoxes —where distinguishing between the true and the false became impossible on visual grounds alone<sup>20</sup>.

por la disolución de fronteras entre lo creado-observable y los espectadores-observadores en un impulso que él denominó desbordamiento (*El teatro y la teatralidad del Barroco* (Barcelona: Planeta, 1969), 146). Años después, William Egginton matizó las aportaciones de Orozco sugiriendo que, más allá del desbordamiento, la *teatralidad* expresa la intercambiabilidad de observadores y observados; una ‘condición epistémica’ que estaría en la base de la concepción de la vida como teatro y que afirma la fundamental relevancia de la mirada en la construcción e interpretación del mundo (*How the World became a stage?* (Albany: State University of New York Press, 2003), 79).

<sup>16</sup> Se documentan varios títulos alternativos: *Cómo se engañan los ojos y el engaño en el anillo*, *Nadie fie en lo que ve*, *El engaño en el anillo*, *Nadie fie en lo que ve porque se engañan los ojos*, *También se engaña la vista*, *El engaño de un anillo*.

<sup>17</sup> Hay al menos otras dos piezas de Villegas en las que, ya desde el título, se pone de manifiesto su interés por los dobles sentidos, las apariencias y la imposibilidad de aprehender la realidad a ciencia cierta. Se trata de *La despreciada querida*, que guarda múltiples similitudes, por cierto, con *Cómo se engañan los ojos*; y *La mentirosa verdad*. Ambas se representaron en Palacio.

<sup>18</sup> Clark, Stuart, *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 2.

<sup>19</sup> La invención de la perspectiva lineal en el Renacimiento aspiraba a lograr la representación exacta de la mirada humana a través de la aplicación de pautas científicas a la creación artística aunque, en rigor, se trataba de engañar a los ojos.

<sup>20</sup> Clark, Stuart, *op. cit.*, 2.

El pico de este proceso de pérdida de confianza en las impresiones visuales se situaría, según él, entre Montaigne y Descartes, esto es, entre los años setenta del siglo XVI y los treinta del XVII:

A whole series of skeptical tropes concerning vision entered intellectual debate (...). Taken together, the tropes turned every aspect of visual experience, correct and incorrect alike, into something relative, not absolute. They established the principle that for every visual experience deemed to be true it was always possible to have a deemed-to-be-false visual experience that was indistinguishable from it<sup>21</sup>.

Villegas, que habría compuesto su comedia —suponemos— poco antes de su primera representación cortesana en 1622, bebe de esta fuente de escepticismo que irrigó las primeras décadas del siglo XVII y anticipa, por esa vía, algunas de las problemáticas esenciales del barroco. La reiterada afirmación de lo visual como forma primaria de aprehender el mundo frente al constante surgimiento de situaciones cada vez más equívocas es lo que da pleno sentido al título.

*Cómo se engañan los ojos* es, a priori, la típica comedia en la que amor, honor y celos se convierten en resortes del enredo. Villegas elige y acumula, eso sí, las opciones más enrevesadas complicando el argumento desde el inicio y obstaculizando, por momentos, la labor interpretativa del receptor, algo que, como podemos fácilmente suponer, contribuye a crear un contexto de confusión muy coherente con el asunto central de la comedia. La trama se organiza especularmente a partir de dos triángulos simétricos: los dos hermanos nobles, Fernando, duque de Florencia, y Estela, están enamorados de sus dos vasallos, Laura y Carlos, que les corresponden, y son, a su vez, objeto de amor —de lejos en un principio— de otros dos nobles, Porcia, duquesa de Ferrara, y Federico, príncipe de Visiniano. Podría suponerse que el germen del conflicto reside, como tantas veces en la comedia nueva, en el carácter desigual de los enamoramientos y en los celos de los terceros en discordia. Y lo cierto es que ambos ejes son fundamentales y se activan en momentos clave de la trama, pero hay algo más. La acción dramática se convierte en un tablero sobre el que Villegas despliega un sugerente juego de metateatralidad<sup>22</sup>: las convenciones de la comedia nueva se llevan al límite hasta subvertirse o cuestionarse desde sí mismas y esto gracias a la mediación de dos personajes, Federico y Porcia, que no sólo vienen a complicar la trama amorosa, sino que se convierten expresamente en agentes del enredo en el sentido que define Catherine Larson:

En muchas comedias, los personajes se autocaracterizan o funcionan como dramaturgos o directores dentro del texto, escribiendo nuevos argumentos o

<sup>21</sup> *Ibidem*, 4.

<sup>22</sup> Empleamos el término *metateatralidad* no en el sentido restringido de teatro-en-el-teatro, sino en un sentido amplio que incluye todos esos ejemplos que, sobre las tablas, activan explícitamente las dialécticas observador-observado y que, en última instancia, constituyen una *mise-en-abyme* de la comunicación escena-público.

dirigiendo las acciones de otros personajes con una actitud obviamente autorreferencial<sup>23</sup>.

En las páginas que siguen, nos detendremos en dos aspectos que, a nuestro entender, definen la estructura metateatral de la comedia a partir de la activación explícita de las dialécticas de la mirada y que exploran esa tensión barroca —y tan ligada, por cierto, al tema del engaño a los ojos— entre el arte y la vida. Primero, el recurso a una estrategia eminentemente visual como mecanismo para construir los entresijos del enredo; después, el aprovechamiento teatral, y teatralizado, de la naturaleza escópica del amor poético.

## EL ENGAÑO EN EL ANILLO

Decía Cicerón en las *Cuestiones académicas* (II, XXVI, 83) que «nada importa si una cosa vista no difiere de otra en todas sus partes o si no puede distinguirse de ella aun en el caso de que difiera»<sup>24</sup>. Lo relevante a efectos prácticos —podríamos resumir simplificando mucho— es lo que puede percibirse a la vista. Y la preeminencia de lo visible, como anticipábamos antes, conduce a dos caminos aparentemente contradictorios: de un lado, la confianza; del otro, la duda. Sostiene Clark a propósito de la obra ciceroniana:

The fact that the epistemological challenges contained in this text made little impact on medieval readers but seriously concerned their early modern successors is an indication of a philosophical theory becoming increasingly relevant to lived experiences<sup>25</sup>.

No podemos saber a ciencia cierta si Villegas conoció el texto de Cicerón ni si lo tuvo en cuenta de manera consciente cuando concibió la trama de su comedia, pero lo que sí es indudable es que, como a otros artistas de su generación, le preocupaban —y mucho— los *retos epistemológicos* que planteaba el clásico. La acción de *Cómo se engañan los ojos* se despliega a partir de las confusiones causadas por la indistinción visual de dos objetos. Y el enredo, que alcanza todos los niveles compositivos de la comedia como decíamos, se consume primordialmente en la puesta en escena: los espectadores ven cómo las emociones y motivaciones de los personajes dependen de lo que ven, de lo que no ven y, sobre todo, de su manera de interpretar eso que ven. Es, valga la redundancia, una *mise-en-abyme* de miradas.

Con el propósito de entrar en el palacio del duque y conocer personalmente a Estela, a quien ha visto sólo en un retrato, Federico llega a Florencia disfrazado de mercader de joyas. Así arranca la acción dramática. Ni el disfraz ni la elección de las joyas, que sugieren automáticamente ostentación —en su doble sentido de mostrar y

<sup>23</sup> Larson, Catherine, “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona: PPU, 1992), 1013-1019, 1018.

<sup>24</sup> Cicerón, *Cuestiones académicas*, ed. Julio Pimentel Álvarez, (México: UNAM, 1990), 61.

<sup>25</sup> Clark, Stuart, *Op.cit.*, 269.

aparentar—, son casuales, y permiten atisbar algunos de los motores del universo dramático. En unos parlamentos casi prologales, Chacón, criado de Federico, activa asuntos como la importancia de la perspectiva, el relativismo de las apariencias o el desfase entre el ser y el parecer. Es sugerente su apunte sobre el aspecto cambiante de las joyas en relación con quién las lleve:

Si en persona humilde van  
piedras que tan finas son  
de vidro parecerán,  
que tienen la estimación  
según la mano en que están<sup>26</sup>.

En una trama en que los amores correspondidos se dan entre desiguales, la observación preliminar de Chacón, que convierte la clase social en crisol del aspecto exterior, se revelará un tanto irónica. Pero, sobre todo, el prejuicio del criado contrasta con la declaración de Federico, que nada más entrar en escena, manifiesta de forma bien explícita su profunda confianza en la vista como vía primaria de aprehensión de la realidad:

¡Cuántos engaños mayores  
causa el deseo de ver!  
Porque no es justo que ignores  
que son al buscar mujer  
sin reparo los errores.  
Casamientos no advertidos  
con acuerdo prevenidos  
forzosos traen los enojos,  
si no acreditan los ojos  
lo que estiman los oídos<sup>27</sup>.

Los ojos no solo ven, los ojos *acreditan*, dice muy significativamente el príncipe. Y no deja de resultar, ahora sí, plenamente irónico que sea él, desde una identidad impostada, quien aspire a acreditar algo con los ojos. Esta trayectoria zigzagueante entre la confianza en la vista, la duda y el trasfondo irónico que supone que todo se esté desarrollando dentro de los cauces de la ilusión dramática constituirá una de las claves esenciales de interpretación de la comedia.

En cierto modo, el equivalente femenino de Federico en el esquema actancial de la pieza es Porcia. Enamorada de oídas de Fernando y rechazada por él, llega a Florencia para forzar un encuentro y hacerle así cambiar de parecer. En las cercanías

<sup>26</sup> Villegas, Juan Bautista de, *Comedia famosa de Cómo se engañan los ojos y el engaño en el anillo*, en *Parte veinte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores e ilustres poetas de España* (Zaragoza: Pedro Esquer, 1632), 2.

<sup>27</sup> *Ibidem*. El debate sobre la conveniencia o no de ver físicamente al futuro cónyuge aparece en otros momentos de la comedia, y constituye el eje central del conflicto de otra pieza del autor, *La despreciada querida*.



de palacio, coincide con el príncipe y, una vez informados mutuamente de sus respectivas pretensiones, se disponen a colaborar. Ambos personajes se convierten en agentes del enredo, propiciando situaciones equívocas y moviendo los hilos de la acción dramática. Todo empieza con una petición de Federico a Octavio, su otro criado:

Dame, Octavio, aquellas joyas  
y especialmente las dos  
sortijas, tan parecidas  
en las piedras y labor<sup>28</sup>.

Las dos sortijas *tan parecidas* se semiotizan sobre las tablas de tal manera que su periplo se convierte en el eje de una acción que avanzará a través de malentendidos y dobles sentidos. Estela y Laura reciben al falso mercader y, sin que la otra lo note, cada una escoge uno de los anillos para regalárselo, respectivamente, a Carlos y a Fernando como prueba de su amor. En la conformación de los anillos como instrumentos del enredo convergen dos factores esenciales: de un lado, su materialidad como objetos visualmente indistinguibles que, como decíamos, resulta en la práctica como si fueran el mismo; del otro, su simbolismo tradicional como emblema de compromiso, que hace visibles los vínculos amorosos entre los personajes. La confusión derivada de la visión de los anillos y la intuición de enamoramientos y favores donde, en rigor, no los hay se convierte en el detonante de los movimientos y reacciones de los diferentes personajes a lo largo de toda la comedia. Pero no todo se explica por la igualdad de las joyas. Al comienzo de la segunda jornada, Federico, que ha visto a Carlos con el anillo de Estela y descubierto, por tanto, el probable amor entre ambos, pone al corriente a Octavio de sus sospechas. El criado no concibe cómo una dama superior puede haberse enamorado de un vasallo y responde el príncipe:

¿Qué cuidados?  
Que en discretos pareceres  
las señoras son mujeres  
y hombres también los criados.  
Si conciertan las estrellas,  
Otavio, las voluntades,  
¿qué importan las calidades  
si no las conocen ellas?<sup>29</sup>

La priorización de los impulsos humanos sobre las normas sociales que late en el parlamento de Federico es un guiño a las propias convenciones de la comedia desde la comedia misma. El código de honor —resorte indiscutible del conflicto dramático en tantas piezas de la época— activa los mecanismos que determinan la imagen de uno mismo proyectada hacia los otros. Sin entrar en las distinciones establecidas en algunos

<sup>28</sup> *Ibidem*, 5.

<sup>29</sup> *Ibidem*, 15.

trabajos ya clásicos, honor y honra funcionan como un prisma desde el que interpretar conductas propias y ajenas. Por eso es el molde más inmediato que el arte nuevo proporciona al dramaturgo para llevar a las tablas la reflexión en torno al ser y al parecer: Fernando y Laura, Estela y Carlos son conscientes de que sus amores desiguales constituyen, por razones generalmente dispares en función del género, un desafío a las leyes del honor. Y este sentimiento, entre la culpa y la sospecha, les persigue a lo largo de toda la comedia predisponiéndoles a ver lo que creen que deben ver. Los sucesivos intercambios de los anillos y las consiguientes reacciones de los personajes, aparte de marcar el ritmo dramático, visibilizan escénicamente cómo la preocupación—obsesión a veces— por el honor es en sí misma un detonante del engaño a los ojos. Federico y Porcia, instigadores del enredo como sabemos, aprovecharán este resquicio para manejar los resortes de la acción como auténticos directores de escena. Al menos durante un tiempo.

Al comienzo de la jornada segunda, Federico, que, como decíamos, sospecha del amor entre Carlos y Estela, idea una artimaña para intentar descubrir la verdad. Disimuladamente, roba el anillo que Laura le había entregado a Fernando y, cuando este ve que Carlos lleva el que él cree suyo, asume que lo ha recibido de Laura. El duque, devorado por los celos, le reprocha su osadía, y el secretario cree que le está reprehendiendo por amar a su hermana, de tal manera que su defensa se termina convirtiendo en una autoacusación:

Duque	Dame el anillo.
Carlos	Después pido que el furor incites a solas y me le quites cuando la muerte me des, que entre tanta confusión mayor claridad prometo a solas, pues el secreto le conviene a tu opinión.
Duque	Vive Dios que a Laura quiere, pues me quita sus favores y confiesa sus amores. ¿Qué más prueba hay que espere? <sup>30</sup>

Carlos asume que el enojo de Fernando procede de la preocupación por la honra de su familia, mientras que el duque, por su parte, ve tan natural el amor entre dos iguales que no va más allá. La conversación anfibológica entre ambos, la primera de varias a lo largo de la pieza, es una de sus marcas estilísticas y el modo que elige Villegas para remarcar cómo el engaño y las falsas apariencias se manifiestan incluso a nivel lingüístico. En consonancia con esa estructura simétrico-especular que decíamos, Federico le entrega a Porcia el anillo—que, recordemos, Laura le había regalado a Fernando— y ella se lo pone antes de reunirse con Estela y Laura. Haciendo clara

<sup>30</sup> *Ibidem*, 16.

ostensión, Porcia se asegura de que ambas mujeres vean la joya, y los efectos son, claro, predecibles: Estela cree que se la ha regalado Carlos; Laura está segura de que ha sido Fernando, y, como sus homólogos varones, se autoconvencen de sus propios miedos. Porcia entonces inicia la reescritura de la acción que decía Larson, apelando a ese sentido del honor de Laura:

De desengañaros gusto.  
Laura, Laura, es caso justo  
que busque un noble su igual.  
Nunca en promesas fiéis  
de un príncipe enamorado,  
pues en lo que os ha pasado  
bastante ejemplo tenéis.  
Yo vuestro honor solicito,  
no deis prendas escusadas,  
pues de puro mal guardadas  
a quien vos las dais las quieto.  
Buscad, buscad vuestro igual<sup>31</sup>.

Se entabla, de nuevo, una conversación anfibológica en la que Estela y Laura se dan por aludidas al asumir que los reproches de Porcia se relacionan con sus respectivos amores desiguales. De ahí su disposición a disimular, a ocultar sus verdaderas emociones y, en definitiva, convertirse a sí mismas en un engaño a los ojos de los demás<sup>32</sup>:

Laura    Conviene disimular  
          aunque contradiga amor,  
          que es afrentar mi valor  
          mostrar tristeza y pesar.  
Estela    Forzoso es valerme aquí  
          de mi honor y mi nobleza,  
          porque si muestro tristeza  
          mi afrenta declaro así.<sup>33</sup>

En medio de esta atmósfera de falsas apariencias, los sucesivos encuentros entre Laura y Fernando por un lado, y Estela y Carlos por otro, muestran las consecuencias de ese creciente desfase entre el ser y un parecer que, aunque erróneo, se asume como indudable. Todos están convencidos de conocer a ciencia cierta las motivaciones de los otros algo que, en términos lingüísticos, se concreta en la

<sup>31</sup> *Ibidem*, 20.

<sup>32</sup> Conviene en todo caso distinguir la *disimulación* de Laura y Estela, integrada en el engaño, de las sucesivas *simulaciones* de Porcia y Federico, que aspiran a manipular a los demás personajes para reconducir la acción en su propio beneficio. Sobre el funcionamiento de ambos conceptos en el teatro cervantino, véase Teixeira de Souza, Ana Aparecida, “El fingimiento de identidad y el engaño a los ojos en *El gallardo español* de Miguel de Cervantes”, *Lemir* 22 (2018), 271-284.

<sup>33</sup> *Ibidem*, 22.

acumulación de conceptos pertenecientes al campo semántico de la certeza. Podrían multiplicarse los ejemplos. Justamente en esa falta de duda, en la interpretación recta de lo que ven sin concebir más posibilidades que las que les dictan sus prejuicios reside el error de los cuatro. Por eso, una breve conversación entre Laura y Carlos en el ecuador de la comedia posee una relevancia que contrasta con su aparente trivialidad:

Laura                   Necio,  
                             si mis ojos son testigos  
                             de que tiene la duquesa  
                             Porcia los favores míos,  
                             ¿qué porfías?

Carlos                            Laura bella,  
                             engaños han padecido  
                             los ojos diversas veces.

Laura    De vuestra duda me admiro.

Porque es en la *duda*, que anticipa uno de los ejes de la filosofía cartesiana, donde paradójicamente está la respuesta. Sostiene Karsten Harries que, precisamente, «Cartesian doubt recalls the baroque view of this life as a theatrical performance»<sup>34</sup>. El guiño de Carlos es, en términos puramente metateatrales, un guiño a esos espectadores, del palacio o del corral, que están, en cierta manera, observándose a sí mismos.

## EL AMOR HECHO TEATRO

Acabamos de verlo: al final de la segunda jornada, en un momento en que tensión y enredo se están desarrollando ya a un ritmo creciente, el duque reta a Carlos desde la certeza de que ama a Laura, aunque el secretario cree que el enojo de su señor procede de haber descubierto su amor por Estela. Así se justifica ante Fernando:

Si las especies vivivas  
   a nuestros ojos no dieran  
   luz con que ver bellos rostros  
   como a los del rey el César,  
   admiración fuera justa  
   que enamorado viviera  
   un pobre, mas a quien ve  
   no hay humana resistencia<sup>35</sup>.

En apenas ocho versos se condensan dos ejes de la acción dramática: si el amor nace de la vista —arguye Carlos— nada asegura que el enamoramiento se produzca entre iguales ni que solo los nobles sean capaces de amar. La teoría óptica tradicional de la intramisión se pone al servicio de una democratización del amor y se enfatiza, así,

<sup>34</sup> Harries, Karsten, “Descartes, Perspective, and the Angelic Eye”, *Yale French Studies*, 49 (1973), 28-42, 35.

<sup>35</sup> *Ibidem*, 26.

la inevitabilidad del impulso fisiológico por encima de cualquier otra cosa<sup>36</sup>. Ya de por sí, este planteamiento insufla una dosis de savia vital en el molde paradigmático del amor poético: veo, luego amo, podríamos decir. Al poco de empezar la comedia, en un soneto pronunciado por el propio Carlos se incidía en esa conexión imparable de visión y enamoramiento:

Solo en amarte sé que fui discreto,  
pues es a tu beldad deuda forzosa  
el alma que te di, que necio fuera  
si llegándote a ver no te quisiera<sup>37</sup>.

El vínculo entre amor y mirada, de orígenes remotos, está en la base de la dialéctica visión fisiológica-introspección que define la génesis del enamoramiento. Así lo expuso Andreas Capellanus en el siglo XII caracterizando la pasión amorosa como «cierto sufrimiento interior derivado de la visión de la belleza del sexo opuesto y de la excesiva meditación sobre ella»<sup>38</sup>. La emersión del petrarquismo consolidó un universo escópico donde los roles quedaron definidos genéricamente: hombre observador; mujer observada. Y esto hasta el punto de que *lo femenino* poético se terminó convirtiendo en una imagen creada desde la idealizadora mirada masculina. En el campo de la historia del arte, Michael Fried definió las posibilidades de la relación cuadro-observador a partir justamente de la distinción *absorption/theatricality*: «absorption, where the figures are ostentatiously engaged in an inward activity (seeing as one of the possibilities), and theatricality, where they are acting out their relationship to one another»<sup>39</sup>. Y Mieke Bal plantea cómo bajo el tránsito de un paradigma voyeurista a otro teatralizado late el cambio epistemológico que registra la llegada de la modernidad<sup>40</sup>. Son, en cierto modo, los *bastidores* que decía Severo Sarduy a propósito del *Quijote* y *Las Meninas*:

El *Quijote* se encuentra en el *Quijote* —como *Las Meninas* en *Las Meninas*— vuelto al revés: del cuadro en el cuadro no vemos más que los bastidores; del libro en el libro, su reverso: los caracteres arábigos, legibles de derecha a izquierda, invierten los

<sup>36</sup> Desde la Grecia clásica, la visión se explicó a partir de dos modelos básicos. La teoría de la extramisión, defendida por Platón, Euclides, Empédocles o Ptolomeo, planteaba que del ojo emanaban unos rayos que entraban en contacto con el objeto captando sus propiedades básicas. El modelo de la intramisión, en cambio, consideraba que la visión se producía desde el objeto iluminado hacia el ojo del sujeto. Esta teoría defendida por Aristóteles o Leucipo fue la que se terminaría imponiendo en la Edad Media a partir de la mediación de Alhazén (965-1041).

<sup>37</sup> *Ibidem*, 8.

<sup>38</sup> Singer, Irving, *La naturaleza del amor cortesano y romántico* (México: Siglo XXI, 1999), 80.

<sup>39</sup> Bal, Mieke, *Reading Rembrandt. Beyond the Word Image Opposition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 45.

<sup>40</sup> Bal, Mieke, “His Master’s Eye”, en *Modernity and the hegemony of vision*, ed. David Michael Levin (Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press, 1993), 379-404, 388.

castellanos, son su imagen especular; el Islam y sus ‘embelecadores, falsarios y quimeristas’ son también el reverso, el otro del cristianismo, el bastidor de España<sup>41</sup>.

Pues bien: los gérmenes de teatralidad inherentes al paradigma petrarquesco constituyen, en rigor, las semillas de su propia disolución. A lo largo de los siglos XVI y XVII, la lírica amorosa va dejando entrever el pulso de la vida bajo la convención, y una de las huellas reconocibles de este proceso será la visión de la mujer más allá de la imagen idealizada. Ahí encuentra Villegas un cauce para seguir desplegando su juego metateatral. Cada uno a su manera, Federico y Porcia exponen los bastidores del paradigma amoroso tradicional volviéndolo *del revés* por la vía de su teatralización: un afán por entrelazar vida y literatura en el que cabría reconocer un tenue trasfondo quijotesco.

En las primeras escenas de la comedia, Federico recuerda el pasado predramático en el que habría conocido a Estela a través de un retrato:

Vi su retrato, no digo  
los impulsos que sentí,  
las potencias contra el alma  
hicieron dulce motín,  
deleitáronse los ojos,  
y por su tierno viril  
entró el Amor a estamparla  
en el alma que le di<sup>42</sup>.

El motivo tradicional de la impresión en el alma se sostiene sobre una concepción figurativa del recuerdo de raigambre aristotélica, y sobre la metáfora platónica del sello de cera. A partir del Renacimiento, la pintura en el alma converge con la teoría del arte, estableciendo un vínculo explícito con el género pictórico del retrato dentro de un contexto de *expectativa de exactitud representacional*<sup>43</sup>. Hasta ahí todo acorde con el paradigma del amor poético. La cuestión es que a Federico no le sirve con eso y planea explícitamente un *ardid* que le permita ver a la mujer detrás de la imagen:

Con estas vengo a Florencia  
para ver con este ardid  
si iguala con el retrato  
este humano querubín<sup>44</sup>.

<sup>41</sup> Sarduy, Severo, “Barroco”, en *Obra completa II*, ed. Gustavo Guerrero y François Wahl (Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999), 1239.

<sup>42</sup> Villegas, *op. cit.*, 4.

<sup>43</sup> Ponce Cárdenas, Jesús, “La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento”, *Criticón* 114 (2012), 71-100, 82. La expresión ‘expectativa de exactitud representacional’ es traducción directa de Clark, Stuart, *op. cit.*, 2.

<sup>44</sup> Villegas, *op. cit.*, 4.

Su deseo de ver —y de acreditar, no lo olvidemos— con los ojos la fidelidad de la copia respecto al modelo encierra toda una declaración de principios artísticos y epistemológicos: no hay garantías de que la representación sea fiel a la realidad, y esto supone una relativización de la mimesis muy en consonancia con las matizaciones planteadas desde la teoría artística de la época: «son las fronteras del ilusionismo vistas desde el ilusionismo; una inicial toma de conciencia de que el engaño a los ojos puede no ser suficiente para consumir un engaño al espíritu»<sup>45</sup>.

Como alter ego en femenino de Federico, Porcia llega al palacio impulsada por un amor, de oídas en su caso:

Las alabanzas del Duque  
hicieron dulce impresión  
en el alma y poco a poco  
sentí el amoroso ardor<sup>46</sup>.

La impresión en el alma no procede aquí de una imagen mediadora entre el ojo del cuerpo y el ojo de la mente, sino de la facultad imaginativa de la dama. Su aspiración no es *ver* en directo al duque, sino *ser vista* por él y dar inicio, así, a la secuencia paradigmática del enamoramiento. No es hasta la tercera jornada cuando se explota la potencialidad metateatral de este entramado. Porcia, de labradora, propicia un encuentro aparentemente casual con Fernando. La extrañeza de Flora, la criada, que no comprende sus motivaciones, es respondida por Otavio:

Flora    Saber mi pecho desea dél  
          tus pensamientos, señora.  
Otavio    ¿No echas de ver que procura  
          que en este bosque la vea el duque?  
Flora                            ¿Hase de enamorar luego?  
          ¿Es comedia?  
Otavio                        No se entienda  
          que es forzoso que se encienda,  
          sino que disponga el fuego<sup>47</sup>.

El comentario de Flora es indicador de la artificialidad del comportamiento de Porcia que, consciente de estar protagonizando una particular pantomima, se inquieta cuando el comportamiento del duque no se ajusta a sus expectativas: «Infelice agüero / en la empresa mía: /no vuelve a mirarnos»<sup>48</sup>. Porque la no-mirada conjuraría el hechizo petrarquesco e invalidaría su estrategia metateatral. Toda la escena entra en colisión con aquella tradición de la poesía amorosa que situaba el germen del enamoramiento en la visión masculina de una mujer idealizada, inaccesible, deificada

<sup>45</sup> Fernández Rodríguez, Natalia, *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista* (Kassel: Reichenberger, 2019), 183.

<sup>46</sup> Villegas, *op. cit.*, 5.

<sup>47</sup> *Ibidem*, 31.

<sup>48</sup> *Ibidem*, 35.

y, sobre todo, inconsciente de ser mirada. La asunción de un rol activo por parte de la dama supone de por sí la subversión del paradigma. En una consumación plena de su artificio teatralizador, Porcia se autocaracteriza como imagen observable haciéndose pasar por su propia criada que, supuestamente, es idéntica a ella misma. Pero el duque no entra en el juego:

Duque A lo que se inclina  
el gusto es hermoso.  
(...)  
Nunca la Duquesa,  
si es como la pintan,  
será mi mujer.  
(...)  
Porcia Quiere en otra parte  
no tiene Amor vista<sup>49</sup>.

Al contrario, su reivindicación expresa de la percepción subjetiva de la belleza supone la demolición del edificio petrarquista, al que él mismo había calificado no en vano como «graciosa mentira» unos versos más arriba.

Como sucede casi siempre en la comedia nueva, la resolución del conflicto tiene lugar *in extremis*. Las escenas finales son un muestrario de recursos escénicos para expresar la confusión — oscuridad, identidades trocadas, personajes ocultos—. Estela, Fernando, Carlos, Porcia y Federico coinciden *de noche* en casa de Laura, cada uno con su particular intención y evitando ser reconocidos. Es irónicamente en medio de este desbarajuste cuando Porcia, creyendo que Fernando es Federico, le entrega el anillo y aclara la situación:

Tomad, príncipe, el anillo,  
que el llegar a parecer  
tanto al que Carlos tenía  
causó el confuso Babel<sup>50</sup>.

Ese *confuso Babel* es, podríamos decir, la comedia toda, hasta su mismo final. Porque, a diferencia de lo que cabría esperar, la realidad no acaba de imponerse del todo. El duque finge ser Federico para que así Carlos le confiese su amor por Estela y, de la misma manera, Federico finge ser el duque para averiguar las intenciones de Porcia, que, tras el fracaso de su estrategia, le ha hecho saber que ya no está dispuesta a seguir con el juego. Fernando, consciente de que el príncipe ha usurpado su identidad, le hace prometer que no negará ser *el duque*. Y así, mediante una estratagema de puro ingenio verbal, Fernando termina tendiendo un puente entre el dominio de la apariencia en el que se había ido desarrollando la acción y el de una realidad que se revela distorsionada *per se*.

<sup>49</sup> *Ibidem*, 36.

<sup>50</sup> *Ibidem*, 41.



Duque [a Porcia]	Pues para que no os quejéis con el Duque he de casaros.
Laura	Verdad mi desdicha fue.
Porcia	Mi ventura reconozco.
Duque	Llegad, Duque, no quebréis, no quebréis vuestra palabra.
Ricardo	¿Qué es esto?
Duque	De espacio el caso os diré.
Porcia	Vuestra soy, tú eres el Duque.
Federico	He jurado no negarlo.
Duque	Así podéis
	ser esposa del gran Duque.
Porcia	Siempre tu ingenio estimé <sup>51</sup> .

En el contexto de la comedia, esta solución es de todo menos trivial. El hecho de que la realidad se supedita a una formulación lingüística y se relativice la correspondencia entre el ser y su nombre supone nada menos que convertir la teatralidad en prisma de interpretación del mundo. Es inevitable atisbar en este artificio a medio camino entre la vida y la literatura otro ligero fulgor cervantino. Tal vez no sea del todo casual.

## CONCLUSIONES

En 1615, en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses*, Cervantes decía estar componiendo una comedia titulada *El engaño a los ojos*. M<sup>a</sup> del Valle Ojeda interpreta el anuncio como una declaración no sólo de intenciones, sino de principios estéticos, dramáticos y teatrales:

De ahí que la metáfora «mesa de trucos» empleada por Cervantes en el prólogo a las *Novelas ejemplares* (1613) sea identificable con *El engaño a los ojos*, título de la última comedia que dice estar componiendo Cervantes cuando escribe el prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses jamás representados* (1615) y pueda entenderse como un guiño del autor que define así su concepto de teatralidad<sup>52</sup>.

Es una idea de teatralidad definida en primera instancia por la participación del público en la ilusión dramática sin perder de vista su carácter artificioso, en línea con el *desbordamiento* que sugirió Emilio Orozco. Ana Suárez Miramón, que no pasa por alto el parecido con el título de Villegas, dio un paso más y planteó que el título cervantino constituye en sí mismo un precedente de la filosofía calderoniana en dos sentidos — filosófico-moral y estético—:

<sup>51</sup> *Ibidem*, 43.

<sup>52</sup> Ojeda Calvo, M<sup>a</sup> del Valle, “El engaño a los ojos y la teatralidad cervantina”, en *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*, eds. Eugenia Sáinz González, Inmaculada Solís García, Florencio del Barrio de la Rosa, Ignacio Arroyo Hernández (Venezia: Edizione Ca’Foscari, 2016), 339-349, 345.

Aunque no llegó a escribirla, los recuerdos de *El retablo de las maravillas* o de las mismas imaginaciones de don Quijote parecían estar cerca de esa obra que, a su vez podía enlazar con uno de los temas preferidos por Calderón. Sólo el título permite establecer la afinidad de intenciones sobre todo en lo concerniente al carácter moral de los autos, además de la habilidad teatral para desarrollar los juegos escénicos de mayor interés<sup>53</sup>.

Cervantes, efectivamente, no escribió su comedia, pero sí lo hizo Villegas, desplegando las posibilidades del tema dentro del molde de la comedia nueva e integrando, como años después haría ejemplarmente Calderón, toda una cosmovisión en el propio desarrollo dramático y espectacular. Esto fue posible porque el *trompe-l'œil* no es sólo un motivo temático más o menos sugerente, es, ante todo, una manera de mirar y, en consecuencia, activa la dialéctica observador-observado que encierra en sí misma, como sabemos, los gérmenes de la teatralidad. Es por eso que, llevado a las tablas, el engaño a los ojos convierte el universo dramático en una reflexión de naturaleza metateatral que sitúa al espectador, como en un espejo, frente a sí mismo. Al ser tratados primordialmente como funciones de la mirada, honor y amor, los dos motores paradigmáticos de la comedia nueva, se supeditan al propósito demostrativo que explicita el título. Y, al igual que los diferentes niveles compositivos de la pieza — desde la forma lingüística, hasta la construcción de los personajes; desde el tratamiento de algunos *loci* tradicionales, hasta el desarrollo global de la acción dramática y de su proyección escénica— terminan revelándose como pruebas en vivo de *cómo se engañan los ojos* y asomándose a lo que será la mirada barroca.

<sup>53</sup> Suárez Miramón, Ana, “Cervantes en los autos sacramentales de Calderón”, *Anales cervantinos*, XXXV (1999), 511-537, 519.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar Piñal, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1974).
- Arenas Lozano, Verónica, “Juan Bautista de Villegas: un autor-actor del siglo XVII”, en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de Literatura hispánica*, ed. VVAA (Valencia: Universidad de Valencia, 2004): 127-134.
- Bal, Mieke, *Reading Rembrandt. Beyond the Word Image Opposition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).
- Bal, Mieke, “His Master’s Eye”, en *Modernity and the hegemony of vision*, ed. David Michael Levin (Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press, 1993): 379-404.
- Borrego, Esther, “Poetas para la Corte: una fiesta teatral en el Real Sitio de Aranjuez (1622)”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, eds. M<sup>a</sup> Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004).
- Campeanu, Pavel, “Un papel secundario: el espectador”, en *Semiología de la representación. Teatro, televisión, cómic*, ed. André Helbo (Barcelona: Gustavo Gili, 1978): 197-120.
- Cicerón, *Cuestiones académicas*, ed. Julio Pimentel Álvarez, (México: UNAM, 1990).
- Clark, Stuart, *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture* (Oxford: Oxford University Press, 2007).
- Egginton, William, *How the World became a stage?* (Albany: State University of New York Press, 2003).
- Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama* (London & New York: Routledge, 1994).
- Fernández Rodríguez, Natalia, *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista* (Kassel: Reichenberger, 2019).
- Harries, Karsten, “Descartes, Perspective, and the Angelic Eye”, *Yale French Studies*, 49 (1973): 28-42.
- Jay, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (Madrid: Akal, 2007 [1993]): 27.

- Larson, Catherine, “El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Barcelona: PPU, 1992): 1013-1019.
- Ojeda Calvo, M<sup>a</sup> del Valle, “El engaño a los ojos y la teatralidad cervantina”, en *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*, eds. Eugenia Sáinz González, Inmaculada Solís García, Florencio del Barrio de la Rosa, Ignacio Arroyo Hernández (Venezia: Edizione Ca’Foscari, 2016): 339-349.
- Orozco, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco* (Barcelona: Planeta, 1969).
- Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro* (Barcelona: Paidós, 2002).
- Ponce Cárdenas, Jesús, “La octava real y el arte del retrato en el Renacimiento”, *Criticón* 114 (2012): 71-100.
- Sarduy, Severo, “Barroco”, en *Obra completa II*, ed. Gustavo Guerrero y François Wahl (Madrid: Galaxia Gutenberg, 1999).
- Serralta, Frédéric, “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”, *Criticón* 42 (1988): 125-137.
- Shergold, N.D y Varey, J.E, *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos* (Londres: Tamesis, 1982).
- Singer, Irving, *La naturaleza del amor cortesano y romántico* (México: Siglo XXI, 1999).
- Suárez Miramón, Ana, “Cervantes en los autos sacramentales de Calderón”, *Anales cervantinos*, XXXV (1999): 511-537.
- Teixeira de Souza, Ana Aparecida, “El fingimiento de identidad y el engaño a los ojos en *El gallardo español* de Miguel de Cervantes”, *Lemir* 22 (2018): 271-284.
- Villegas, Juan Bautista de, *Comedia famosa de Cómo se engañan los ojos y el engaño en el anillo*, en *Parte veinte y cinco de comedias recopiladas de diferentes autores e ilustres poetas de España* (Zaragoza: Pedro Esquer, 1632).

Recibido: 20 de septiembre de 2020  
Aprobado: 22 de octubre de 2020